ANTONIO ALLEGRI

DA CORREGGIO



Die Madonna mit dem h. Sebastian

(DRESDEN, GALLERIE).

ANTONIO ALLEGRI DA CORREGGIO

SEIN LEBEN UND SEINE ZEIT

VON

CORRADO RICCI

AUS DEM ITALIENISCHEN MANUSCRIPT ÜBERSETZT

VON

HEDWIG JAHN

1897

COSMOS

VERLAG FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT

BERLIN SW

Den Herren ALINARI (Florenz), ANDERSON (Rom), AD. BRAUN & CIE. (Paris), BROGI (Florenz) und MORELLI (London) haben wir unsern Dank auszusprechen für die liberale Förderung unseres Unternehmens durch die Genehmigung der Reproduction vieler Photographien.

Die Bilder der DRESDENER GALLERIE sind neu aufgenommen, die Gemälde in HAMPTON COURT, die im Besitz des HERZOG VON WELLINGTON, wie Lord ASHBURTON im Verein mit Anderen sind zum ersten Mal reproducirt.

Herstellung des Buch- und Kupferdruckes: GIESECKE & DEVRIENT, Leipzig—Berlin.
Heliogravure-Platten: BLECHINGER & LEYKAUF, Wien, AD. BRAUN & CIE., Paris.
Autotypien: MEISENBACH, RIFFARTH & CO., Berlin, AD. BRAUN & CIE., Paris, GIESECKE & DEVRIENT, Leipzig–Berlin.
Papier: NEUE PAPIER-MANUFACTUR, Strassburg-Rupprechtsau. — Einband: GUST. FRITZSCHE, ACT.-GES., Leipzig.



Die Krönung der Jungfrau. Von Correggio. (Freske, Parma, Biblioteca Palatina.)

VORREDE



Correggio. Fragment einer Freske.
Mr. L. Mond, London.

Die älteste Biographie Correggios ist die Vasaris. Es kann nicht auffällig sein, dass sich hier zwischen genauen Nachrichten auch anekdotenhafte Erzählungen eingestreut finden. Keine Aufzeichnung über Correggio von irgend einem derer, die ihn persönlich gekannt hatten, ist uns erhalten, kein Schriftsteller hat zu seinen Lebzeiten seinen Namen zu Papier gebracht, nicht einmal Ariost, der doch in Beziehung zu den Herren von Correggio gestanden, der in seinem Gedichte eine so ansehnliche Zahl von zeitgenössischen Malern erwähnt. Als Vasari die ersten Daten und Notizen sammelte, fand er die Wahrheit schon von zweifelhaften und legendarischen Nachrichten überwuchert. Wer

die Kritik der damaligen Zeit kennt, wird ihm keinen Vorwurf daraus machen können, dass er die Spreu vom Weizen nicht zu scheiden wusste. Auf jeden Fall verdanken wir ihm eine Reihe werthvoller Nachrichten.

Nach Vasari hat sich bis zum vorigen Jahrhundert kein Biograph besonders mit Correggio beschäftigt. Die sich immer steigernde Bewunderung seiner Werke blieb auf das künstlerische und technische Gebiet beschränkt. Die Maler begeisterten sich an ihm und kopirten seine Bilder, die Kunstschriftsteller, wie Borghini, Armenini, Scannelli und viele Andere, beschäftigten sich mit seinen Gemälden und seiner Kunst, suchten aber nicht mehr von seinem Leben in Erfahrung zu bringen, als was schon Vasari darüber mitgetheilt hatte.

Baldinucci selbst erwähnt ihn beiläufig, fügt aber keine neuen biographischen Daten über ihn hinzu, obwohl er die Absicht verfolgte, das Werk Vasaris zu ergänzen und zu verbessern. Mit Unrecht hat man hierin eine Schmälerung des Ruhmes unseres Meisters erblicken wollen. Baldinucci bewunderte unseren Meister so sehr, dass er in einem Briefe vom Jahre 1681 schrieb: „Ich habe selbst einen berühmten Künstler gekannt, der mit den Zeichnungen, die er in seiner Jugend nach Correggios wunderbaren Gemälden in Parma und an anderen Orten angefertigt hatte, die Wände seines Zimmers bedeckte, damit diese Kopien den *ausgezeichneten Geschmack dieses grossen Mannes* in ihm lebendig erhielten und seinen Geist empfänglich machten für andere grosse und neue Ideen.“

Wie Baldinucci hielten sich auch die anderen Autoren von synthetischen Kunstgeschichtswerken, von Katalogen oder biographischen und encyklopädischen Sammelwerken im XVII. und XVIII. Jahrhundert durchgehends an die Erzählung Vasaris. Sogar Mengs, der Correggios Werke so ausführlich und liebevoll bespricht, hat nicht versucht, Urkunden aufzufinden, welche die vielen chronologischen Probleme gelöst hätten, und verweilte bei seiner Lebensgeschichte einzig und allein, wo er in ihr eine kräftige Stütze für seine Thesen und Ansichten zu finden glaubte. Ratti folgte ihm Schritt für Schritt und kopirte ihn beinahe.

Als die erste Lebensgeschichte Correggios, die mit historischer Kritik und auf Grundlage neuer Forschungen und Nachrichten geschrieben

worden ist, muss die von Tiraboschi in der *Biblioteca Modenese* veröffentlichte angesehen werden. Er hat die neuen Urkunden, die er hier veröffentlicht hat, selber geprüft und mit wundervoller Einfachheit und Klarheit die Ergebnisse aus ihnen zusammengestellt. Vollständig ist seine Darstellung nicht und konnte es nicht sein. Zu viele Urkunden lagen noch in den Archiven verborgen, zu viele andere wurden, wie gewöhnlich, von jenen cerberusartigen Gelehrten versteckt gehalten, die glauben, Alles thun zu können und nichts thun und schliesslich nur ein Hinderniss sind für die, die etwas arbeiten wollen, zu viele Werke Correggios waren zerstreut, und ebenso fehlte für das Studium vieler das wichtige Hilfsmittel der Reproduktion, seien es auch nur wenig zuverlässige Stiche, die wenigstens den Gegenstand und die Composition hätten erkennen lassen.

Tiraboschis Arbeit hat allen, die nach ihm über Correggio schrieben, als Grundlage gedient, bis auf Padre Luigi Pungileoni, der die Nachforschungen bedeutend erweiterte und eine wirklich ansehnliche Zahl von Nachrichten zur allgemeinen Kenntniss brachte. Seine Arbeit mit den ewigen Wiederholungen, zu denen ihn seine falsche Methode, die Erzählung von den Urkunden zu trennen, zwang, ist aber so unsystematisch, wie nur irgend möglich, seine Darstellungsweise so weitschweifig und matt und so gekünstelt, dass sie dunkel erscheint auch da, wo sie von der durchsichtigsten Klarheit hätte sein können.

Man darf dieses Werk andererseits aber auch nicht ganz und gar missachten, wie viele thun, die sich dessen ungeachtet des überaus reichen Materials, das es enthält, bedienen.

Nachdem so mit dem Werke Pungileonis die Forschung einen gewissen Abschluss gewonnen hatte, und der Stoff an Nachrichten durch einige kleinere Publikationen und der Vorrath an Reproduktionen, besonders durch Paolo Toschi und seine Schüler, die alle Fresken Correggios in Kupferstich nachgebildet hatten, wesentlich vermehrt worden war, erschien im Jahre 1871 in Leipzig eine umfangreiche kritische Studie über das Leben und die Werke Correggios, das bekannte Buch Julius Meyers, der in demselben alles, was bis dahin über den Meister geschrieben worden war, eingehend geprüft, alle seine Werke selber studirt, Kopien, Stiche und Photographien nach ihnen zusammengestellt und mit Verständniss und Kühnheit seine neuen

Ansichten vorgetragen hat, der Correggio Werke, die seit Jahrhunderten fälschlich seinen Namen trugen, abzusprechen, andere, die nicht als solche anerkannt waren, ihm zuzutheilen gewagt hat. Vielleicht hat er zu vielerlei zusammengetragen, vielleicht hat er sich zu viel bei Nebensachen aufgehalten und sein Buch mit zu vielen Verzeichnissen überlastet. So zwang ihn z. B. das historische Verzeichniss der Gemälde Correggios dazu, eine Anzahl von Notizen zu wiederholen, die er schon im ersten Theile des Buches angeführt hatte. Er hat einen Schatz von Notizen und Beobachtungen in seinem Werke verarbeitet. Aber doch liessen sich Quirino Bigi, Margherita Albana Mignaty und verschiedene Andere dadurch nicht abhalten, wieder zu den alten Fabeln zurückzukehren und neue zu erfinden. In ihren Werken wird das Neue und Gute geradezu überwuchert von Sentimentalitäten und Phrasen. Während sie sich damit unterhielten, lustige, buntschillernde Seifenblasen in die Luft flattern zu lassen, die bald als ein Tröpflein Wasser verschwinden sollten, arbeitete jedoch ein anderer Kreis von Gelehrten daran, auf Grund ernster Prüfung der technischen und typologischen Eigenthümlichkeiten die künstlerische Abstammung Correggios von der ferraresischen Schule nachzuweisen und die bis dahin allgemein herrschende Meinung, dass er der lombardischen Schule angehöre, zu widerlegen. Es erklärt sich leicht aus jenem Starrsinn, den jede neue Entdeckung zur Folge hat, dass diese neuen und feinen Beobachter auch den Einfluss Mantegnas beinahe ganz leugnen wollten. Die Kritik hat in der That hiermit einen richtigen Weg eingeschlagen; denn wenn man auch nothwendiger Weise zugeben muss, dass Correggio aus Mantegnas Werken verschiedene „Motive“ und eigenthümliche Formen entlehnt hat, so steht im Wesentlichen doch fest, dass er sich in der Atmosphäre von Ferrara entwickelt hat. Giovanni Morelli gebührt das Verdienst, hierauf zuerst aufmerksam gemacht und an der Hand eigener Beobachtungen verschiedene Jugendwerke des Meisters nachgewiesen zu haben. An der weiteren Klarlegung dieser Thatsache nahmen dann J. P. Richter, Frizzoni, Venturi, Campton Heaton, Bode, H. von Tschudi und viele Andere Theil.

Wir glaubten, dass beim jetzigen Stande der Studien ein neues Buch über Correggio sich als nützlich erweisen dürfte und danken Herrn W. Heinemann in London und dem Verlag Cosmos in Berlin,

dass sie durch ihren Muth und Enthusiasmus uns die Möglichkeit gegeben haben, es zu vollenden.

Es war allerdings nöthig, die Jugendentwickelung des Malers darzulegen und ihm seinen richtigen Platz anzuweisen, seine Werke eingehend zu prüfen, die Zeitfolge derselben richtig zu stellen, kürzlich gemachte Entdeckungen zu verwerthen, andere auszuscheiden, die die Kritik uns zurückzuweisen zwingt.

Wir glauben aber nicht, dass sich auf diese Arbeit der Sichtung und Zusammenfassung der neuesten Studien der ganze Nutzen dieser Biographie beschränkt. Mehrere bisher noch nicht veröffentlichte Dokumente haben neues Licht über einzelne Punkte verbreitet, andere, die schlecht wiedergegeben waren, sind gebührender Maassen nach den Originalen verbessert worden und haben dadurch Veranlassung zu neuen Beobachtungen gegeben. Schliesslich hat ja auch jede Zeit ihre eigene Weise, eine Sache zu verstehen oder ein Buch abzufassen. Die alte biographische Methode, die die Persönlichkeit, um die es sich handelte, beinahe gänzlich aus ihrer Zeit heraushob und sich wenig oder gar nicht um die Personen und Ereignisse kümmerte, inmitten derer sie gelebt hatte, oder um die in ihrer Zeit vorherrschenden Ansichten, gewissermassen die moralische Atmosphäre, in der sie sich bewegt und gearbeitet hatte, kann heute nicht mehr Anwendung finden. Die grosse geistige Entwickelung in der Emilia während der Renaissance ist, so zu sagen, nur durch die fieberhafte Thätigkeit der Hauptcentren bekannt. Es war daher geboten, auch die kleineren aufzusuchen, das Leben an allen den anderen Höfen dieser weiten Gegend zu belauschen, in der die Kunst entstand und sich entfaltete, die in Correggio den Höhepunkt ihrer Entwickelung erreicht hat, die Künstler, Gelehrten und Fürsten, die Geistlichen und das Volk aufzusuchen und in ihr geistiges Wesen einzudringen. Ein solches Studium des Geistes einer Gesellschaft, das sich fast immer als nöthig erweist, um in der Seele einer Persönlichkeit, die in ihr gelebt hat, recht lesen zu können, war in unserem Falle besonders unumgänglich, da die Grundelemente fehlen, um Correggio vom psychologischen Standpunkte aus beurtheilen zu können, denn sein Leben bietet nichts von Leidenschaft oder dramatischen Ereignissen, sondern verläuft in stiller Hingabe an seine Familie und seine Arbeit.

Eine besondere Bedeutung gewinnt unser Buch durch die Illustrationen, welche die Orte, an denen der Maler gelebt, oder für die er seine Werke geschaffen hat, die Bildnisse einiger Personen, die mit ihm in Berührung kamen, und alle Werke, die wir von ihm kennen, sowie einige Bilder seiner Schüler wiedergeben. Es ist dies das erste Mal, dass ein Werk über Correggio veröffentlicht wird, das so vollständig mit Illustrationen nach Photographien seiner Originalbilder, einschliesslich der grossen Fresken, die bis jetzt nur durch Stiche bekannt waren, ausgestattet ist.

Hiermit glauben wir die Gründe, die unser Buch nützlich erscheinen lassen, dargelegt zu haben. Unsere Arbeit ist durch die werthvolle Unterstützung verschiedener Freunde wesentlich gefördert worden.[1]

In unseren ausgesprochenen Urtheilen haben wir uns fern von jedem Fetischismus zu halten gesucht. Sollten wir damit erreicht haben, dass die Fanatiker Correggios fänden, wir seien nicht enthusiastisch genug, und seine Gegner, wir seien nicht streng genug gewesen, dann können wir mit gutem Gewissen sagen, dass wir das rechte Maass eingehalten haben.

Die Uebersetzung des Werkes aus dem italienischen Original ist von Paul Kristeller einer sorgfältigen Durchsicht unterzogen worden.

[1] Wir sprechen unseren Dank aus allen, die uns unterstützten, im besonderen den Herren Doktor Gustavo Frizzoni, Professor G. Piancastelli, Direktor der Galleria Borghese, Professoren Guilio und Guiseppe Ferrari und N. Campanini in Reggio, Advokat Vittorio Cottafavi, Professor Emilio Meuli und Enrico Cattini von Correggio, Abbate Luigi Barbieri und Doktor Giovanni Mariotti zu Parma, Professor Adolfo Albertazzi in Mantua, Graf G. B. Gardini, Paolo Maestri, Cav. Paolo Fabrizi in Mantua, Professor Leone Pesci, Cavaliere Alessandro Cassarini, Herrn Poppi in Bologna und Doktor Weizsäcker in Frankfurt a. M.

Corrado Ricci



Die Verkündigung. Von Correggio. (Nach dem Stich.) Freske, Parma, Gallerie

INHALTS-VERZEICHNISS

I
CORREGGIO IN DER STADT SEINER GEBURT

I
DIE RENAISSANCE IN DER EMILIA

II
CORREGGIOS GEBURT

IX

DIE FRESKEN VON S. GIOVANNI EVANGELISTA

X

MINDER BEDEUTENDE WERKE

XI

DIE KUPPEL DES DOMES VON PARMA

XII

DIE GROSSEN ALTARGEMALDE

XIII

DIE MYTHOLOGISCHEN UND ALLEGORISCHEN BILDER

XIV

CORREGGIOS TOD

XV

GEIST UND STYL CORREGGIOS

XVI

CORREGGIOS SCHÜLER UND SEIN RUHM

VERZEICHNISS DER VOLLBILDER

VERZEICHNISS

DER

TEXT-ILLUSTRATIONEN

CORREGGIO

IN DER STADT SEINER GEBURT



Die Grazien. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

I.

DIE RENAISSANCE IN DER EMILIA.

DAS WIEDERERWACHEN DES FREIEN GEISTESLEBENS. — DIE SCHRECKEN DES MITTELALTERS. — DIE BENTIVOGLIO IN BOLOGNA. — DIE BOIARDO IN SCANDIANO. — DIE PICO VON MIRANDOLA. — DIE PIO VON CARPI. — DIE GONZAGA VON NOVELLARA. — DIE TORELLI IN GUASTALLA UND MONTECHIARUGOLO. — DIE PALLAVICINO IN CORTEMAGGIORE. — DIE ROSSI VON PARMA. — DIE LIEBE ZUR KUNST.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

Es war ein kalter Aprilmorgen auf dem Cimone, dem höchsten Berge der Emilianischen Apenninen. Das bleiche Licht der Morgendämmerung vermochte kaum durch die Nebel zu dringen, welche die Gipfel berührten und vom Winde bald als dichte, bald als durchsichtige Wölkchen dahin getrieben wurden. Von den Büschen und Bäumen, die weiss bereift schimmerten, fielen langsam Tropfen und Blätter herab. Die Traurigkeit des Himmels und der Erde, die

noch die Strenge des Winters zu empfinden schienen, drang auch in die Seele, so dass man glauben konnte, die lieblichen stillen Tage des Frühlings wären noch fern.

Mit einem Male erschien durch das Wolkengrau die Sonnenscheibe, aber sie war noch so verhüllt, dass das Auge eine Zeitlang hinein zu schauen vermochte. Dann begann der Nebel sich in der Höhe zu zertheilen und in abgerissenen Wölkchen in die unten liegenden Thäler zu flattern, dass es aussah, wie die Flucht einer Geisterschaar. In kurzer Zeit breitete sich das Azurblau des Himmels und das goldene Sonnenlicht mit Schnelligkeit und jugendlicher Fröhlichkeit rings umher aus, und das darunter liegende weite Thal des Po erschien hell und glänzend, bis an die Euganeischen Hügel und die Berge von Verona.

In der Ferne funkelten die Wasserläufe und Sümpfe, in rosigem Dunst lagen die Dörfer und Städte, während auf den benachbarten Bergen die alten Burgen, Kirchen und Villen sich strahlend erhoben, und fröhlicher Glockenklang und tausend Vogelstimmen schienen die Rückkehr des Lenzes zu feiern. —

Aehnlich musste, als nach der finstern Nacht des Mittelalters der italienische Geist sich zu regen begann, das Wiedererwachen des freien Geisteslebens auf diesem selben Boden gewesen sein, auf dem sich Bologna, Ferrara, Mantua und Parma erhoben, die bald zu ebenso vielen Heimstätten der Wissenschaft und Kunst wurden, strahlende Hauptgestirne, zu deren Planetenkreis Scandiano, Reggio, Modena, Carpi, Mirandola, Correggio und Novellara gehörten.

In der That konnte sich jede dieser Städte während der ganzen Renaissance glänzend gebildeter Damen, Fürsten und Krieger, hervorragender Gelehrten und Künstler rühmen und in Wettstreit treten mit den grösseren Höfen, an denen Alles prunkvoll und auserlesen, üppig und anmuthig war, von der äusseren Erscheinung der Personen bis zum Schmuck der Gebäude, von den intimen Gewohnheiten bis zum Prunk der Gesellschaften, von den Turnieren bis zum Kriege, von Spiel und Tanz bis zu den Leichenbegängnissen. Jedes bürgerliche Fest, jede religiöse Handlung wurde zu einem, vom strahlenden Lichte der Kunst beleuchteten Schauspiel. Jeder noch so kleine Gegenstand sollte das schönheitsdurstige Auge befriedigen. Dieser schöne ästhetische Sinn musste alle Handlungen der Menschen beeinflussen, auch

wenn sie auf etwas Böses gerichtet waren, oder wenn es sich um etwas Kummervolles handelte. So wurde Alles, was von einem genialen Geiste geschaffen schien, mit Wohlwollen beurtheilt, ohne dass man es allzu strenge mit Anstand und Tugend nahm. Pietro Aretino wird wegen der furchtbaren Feinheit seiner Verleumdungen bewundert und, weil er gefürchtet wird, sogar von Fürsten, Cardinälen und Päpsten mit Gunstbezeigungen, ja durch den Titel des *Göttlichen* geehrt. Machiavelli nennt die vollendete Grausamkeit Cesare Borgias *wunderschön*, des Mannes, der in Sinigaglia die Häupter einer gegen ihn gerichteten Verschwörung in seinem Hause versammelte, festnehmen und hinrichten liess. Eilten doch die Schüler der Universität von Perugia in Schaaren herbei, um den Leichnam des Astorre Baglioni zu sehen, weil er in seiner tragischen und doch würdigen Haltung mit dem eines den Heldentod gestorbenen antiken Römers zu vergleichen war.[1] Vielleicht war wenige Stunden vorher der jugendliche Raffael, die ihm eigene Schüchternheit überwindend, auf die Strasse geeilt, um denselben Baglioni zu sehen, wie er hoch zu Ross in Perugia einbrach und beim Scheine der Fackeln im strahlenden Glanze der Waffen wie das göttlich drohende Bildniss des Erzengels Michael erschien.[2]

Die Leidenschaft für die Kunst glühte in Aller Herzen. Die vornehmen Herren, wie die Mönche machten sich die Künstler und ihre Werke streitig; das Volk bewunderte und besprach sie. Antimaco erzählt, dass der Zulauf zu Mantegnas Gemälde der Madonna della Vittoria „etwas ganz Unglaubliches" gewesen sei und „dass die Leute sich an diesem so würdigen Werke nicht hätten satt sehen können."[3]

Die Entdeckung des *Laokoon* rief einen solchen Enthusiasmus hervor, dass die Menge Tag und Nacht zu den Thermen strömte. Ein Zeitgenosse schreibt: „Ganz Rom *die noctuque* eilt herbei, als ob das

---

[1] Franc. Matarazzo, *Cronica die Perugia.* (Archiv. storico italiano.) XVI, 122.

[2] Jac. Burckhardt. *Die Kultur der Renaissance in Italien.* (Leipzig, 1869.) Cap. IV.

[3] Attilio Portioli. *La vera storia di un dipinto celebre.* (Giornale di erudizione artistica. Perugia 1873. II. 157.)

Jubiläum stattfände."[1] Kaum war der *Perseus* Benvenuto Cellinis enthüllt, „so versammelte sich auch schon in den nächsten Tagen auf dem Platze der Signoria in Florenz eine so ungeheure Volksmenge, dass man es unmöglich beschreiben kann."[2]

Diese festliche Freude erscheint um so lebhafter und grösser, wenn man an das italienische Leben im Mittelalter denkt, einer Zeit, in der ein wahrer Trauermantel von Aberglauben auf den Städten gelastet hatte. Die Gemälde an den Strassenecken zeigten zu Füssen des Kreuzes Todtenschädel und gekreuzte Beinknochen. Ueber den Thüren der Klöster schienen aus kleinen Nischen schaurige Todtenschädel die Beschauer aus dunkeln Augenhöhlen anzublicken. Ringsum die Kirchen, auf den Kirchhöfen leuchteten weisse Urnen und Grabsteine, während in den Kirchen und Klostergängen Särge standen und unten in den finsteren Krypten, in welche die Leichname in wirrem Durcheinander versenkt wurden. Wo man auch das Knie zum Gebet beugte, überall befanden sich Gräber unter den Marmorsteinen! — Die Luft war verdorben, Cypressen verdüsterten Alles rings umher, während immer von neuem die Bilder des Todes und seiner Schrecken in der Seele des Menschen wachgerufen wurden. Während der Pestilenzen häuften sich die Leichen sogar an den Mauern entlang, auf den Strassen und Plätzen. In später Nacht ertönte das schauerliche Geheul und Scharren der hungrigen Thiere, das Stöhnen der Sterbenden, das verzweifelte Weinen der Ueberlebenden und erweckte den schauerlichen und sarkastischen Vorwurf der Todtentänze: sarkastisch, weil der Tod mit seiner grausamen Gleichmachung auch den Grossen und Gewaltthätigen Schwindel und Verzweiflung erregte. Der Schwache erkannte in ihm die Rache des Himmels gegen die Unterdrücker und konnte sie verhöhnen, während den Mächtigen ihre Waffen und den Reichen ihre Schätze nichts nützten. Der Todtentanz raste in der erregten Phantasie der Völker, im wirbelnden Ringeltanz hielten sich Kaiser und Bettler an der Hand, Päpste und Erzketzer, Edelfrauen und freche Courtisanen, Kavaliere in Gold und Purpur und schmutzige Bettler. Der Tod stand grässlich hohnlachend in der Mitte und trieb

---

[1] *Giornale storico della letteratura italiana,* XI, 210.

[2] Cellini, *Autobiografia*, cap. XIII.

die Faulen an, schlug die Widerspänstigen und beugte die Hochmüthigen. Während die Priester von der Kanzel aus drohten, prophezeiten die Mönche auf den Strassen Unheil; die Päpste exkommunizirten und die Schriftsteller marterten ihre Phantasie ab unter dem Alpdruck beängstigender Visionen.

In den Städten war daher der Schrecken auf den Höhepunkt gestiegen. Nach dem Ave-Maria-Läuten liess sich kaum eine menschliche Seele auf den staubigen, schmutzigen Strassen sehen. Das Dunkel wurde nur hier und da von Lämpchen erhellt, die vor den Heiligenbildern brannten; die Sterblichen schliefen oder litten, eingeschlossen in ihren Häusern.

Das Leben konnte nicht schrecklicher und gefahrvoller sein, als bei diesen endlosen inneren Kämpfen, den feindlichen Einbrüchen und den Bruderkriegen zwischen den einzelnen Städten und Dörfern, die Feuersbrünste, Gemetzel und Plünderungen im Gefolge hatten. Zerstörungen von Häusern und reifen Getreidefeldern und dann Theuerung, Hungersnoth und Pestilenz. —

Da endlich, zum ersten Male seit den Zeiten der Kreuzzüge, dringt ein frischer Hauch von Frohsinn durch Leben und Kunst. Es ist die Genesung des italischen Geistes, der zur klassischen Heiterkeit und Energie zurückzukehren strebt, der das sanfte und milde Lächeln der Genesenden wiedergewonnen hat. Wohl werden Krisen, Kämpfe und Zeiten der Verzweiflung sich wieder einstellen, aber sie werden nicht mehr so andauernd und bedrückend sein, sondern mit allen den Freuden abwechseln, welche das Leben beansprucht. Auch der schwächste Trost im Leide wird schon durch den unmittelbaren Gegensatz schön und wünschenswerth erscheinen. Wie im *Triumphe des Todes* auf dem Campo Santo in Pisa neben den Schrecknissen der verwesenden Leichname eine fröhliche Schaar sich zeigt, die sich ruhig an Musik und Gesang erfreut, so liest man in den Chroniken neben den Berichten über Krieg und Pestilenz schon Schilderungen von Turnieren und Festen. Jenes Gemälde scheint wirklich eine geniale Illustration zur Chronik des Pater Salimbene zu sein, der, nachdem er die furchterregende Erscheinung unheilvoller Gestirne beschrieben hat, erzählt, wie er im Jahre 1239 bettelnd mit dem Brotsack gerade in Pisa einen von grünen Lauben beschatteten

Hof betrat und dort Jünglinge und Jungfrauen fand, die zum Staunen der Hörer ihren süssen und rührenden Gesang mit Geigen und Guitarren begleiteten.[1]

So wirkten denn auch nach allen Sorgen und Nöthen desto unterhaltender die Schwänke des Basso della Penna, des Messer Dolcibene, der Possenreisser Ribi und Gonnella und des Malers Buffalmacco.

Die Frühlingsspaziergänge im Anfang Mai waren Jedem lieb und erfreulich, der bis dahin eingeschlossen und traurig gewesen war, und boten den Anlass zu mancher Liebe und Vermählung.

Der Chronist Agnolo di Tura erzählt, dass nach der Pest im Jahre 1348, die eine schreckliche Berühmtheit erlangt hat, „die Leute, welche ihr entgangen waren, nur daran dachten, ihr Leben zu geniessen und sich um nichts kümmerten, als um Spiel und Genuss; jedermann schien reich zu sein, schon durch den Gedanken, einer solchen Seuche entgangen zu sein und Alle, welche übrig geblieben waren, verkehrten wie Geschwister mit einander. Einer erkannte den Andern wieder und redete mit Jedem, als ob er ein Verwandter wäre; und Niemand erwartete etwas anderes als Genuss am Leben."

Aus diesen Contrasten erhob sich auch der künstlerische Geist wieder frei, unberührt von Nachahmung und ursprünglich: denn die Kunst hat eine ihrer hauptsächlichsten Hilfsquellen in der Abwechselung und diese wieder in den Gegensätzen. Schöne Paläste erhoben sich und Kirchen, die mit Skulpturen und Malereien reich geschmückt waren. Die Poesien Dantes und Petrarcas erklangen, die Novellen Boccaccios und Franco Sacchettis übersprudelten von Witz und Fröhlichkeit.

Mit der Befestigung und Abgrenzung der Freistaaten und dem Aufschwung der Herrschaften konnte auch Kunst und Bildung neue, stärkere Lebenskraft gewinnen. Nicht nur das höfische Leben in Rom, Florenz, Mailand, Venedig und Bologna wurde berühmt, sondern auch die Höfe von Perugia, Urbino, Rimini, Ferrara, Mantua und andere mehr wurden weit und breit bekannt. — Die Gonzaga, Montefeltro, Este und Malatesta wetteiferten mit den Päpsten und übertrafen zuweilen diese und die Medici, Bentivoglio und Sforza durch Einladungen

---

[1] Fr. Salimbene, *Chronica.* Parma, 1857. pag. 17.

[2] Muratori, *Rer. ital script.* XV, 124.

und Gunstbezeugungen an Künstler und Gelehrte, im Sammeln von alten und neuen Kunstgegenständen und in dem Bestreben ihre Säle in reiche Museen von Gemälden, Marmorwerken, Bronzen, Stoffen, Majoliken, Geräthen, musikalischen Instrumenten, Büchern mit Miniaturen und Medaillen umzugestalten.

Politische und kriegerische Kämpfe zogen nicht von den künstlerischen Interessen ab. Der Mann der Renaissance war vielseitig und eklektisch. Seine Thatkraft erprobte sich an den verschiedenartigsten Dingen. Muthig im Kriege, empfindsam in der Liebe, legte er das Schwert nieder, um die Feder zu ergreifen, und Sonette und Liebeslieder zu schreiben. Er überwachte die künstlerischen Arbeiten, bestimmte selber den Künstlern die Gegenstände, die sie bei der Ausschmückung seiner Säle zur Darstellung bringen sollten, zeichnete die Pläne seiner Schlösser, wie es auch vorkam, dass eine Dame ihre Laute oder ihr Buch bei Seite legte, um sich der Regierung und der Vertheidigung eines Staates zu widmen.

Heimgekehrt aus tapfer ausgefochtenem Kampfe zog der Edle jener Zeit sich an seinen Hof oder in seine Schlösser zurück, um sich mit Geschichte und Poesie zu beschäftigen. Wie er im Turniere kühne Degenstösse auszutheilen verstand, so wusste er auch als zarte Huldigung Bücher und Gedichte zu widmen, Monumente oder Theile von solchen zu errichten.

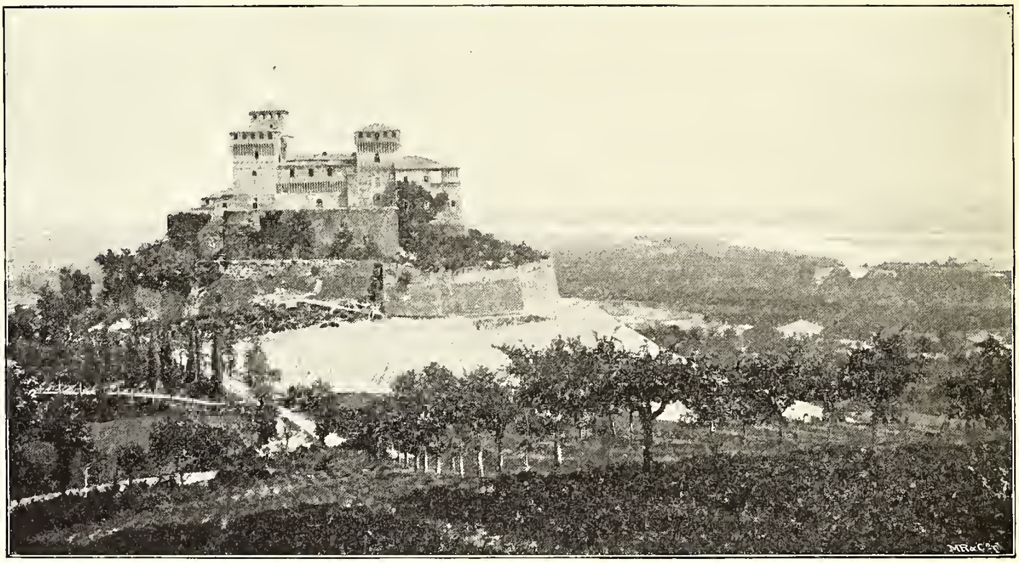
Sigismondo Malatesta bekundete offen seine Leidenschaft für Isotta in den Emblemen, welche er in der Kirche S. Francesco in Rimini anbringen liess und kümmerte sich wenig um den Zorn und die Exkommunikationen Pius' II. — Pier Maria Rossi errichtete für seine Geliebte Bianca Pellegrini zwei Schlösser und nannte das eine nach ihr *Roccabianca*. Man pflegte damals der Liebe kostbar geschmückte Gemächer zu weihen. Derselbe Rossi liess in der *camera d'oro* des Schlosses von Torchiara alle Phasen seiner Liebe in Gemälden darstellen und durch Symbole und Sinnsprüche erklären. Caterina Sforza, die Wittwe des Grafen Girolamo Riario und des Giacomo Feo liess für sich und ihre dritte Liebe, Giovanni de' Medici, ein entzückendes Heim einrichten.[1]

Solche erotischen Denkmäler, die als Zeugnisse für die Sitten ihrer Zeit bis jetzt noch nicht genügend gewürdigt worden sind,

[1] Leone Cobelli. *Cronache forlivesi* (Bologna 1877) pag. 413.

waren eine Art von Weihegeschenk, eine der angebeteten Person dargebrachte Widmung und mussten daher so kostbar sein wie ein Juwel.

Diese Abwechselung von leidenschaftlicher Hingabe und kraftvoller Thätigkeit, dieser Contrast zwischen Kampf und Frieden, Grausamkeit und Mitleid, Hass und Liebe konnte nicht anders als erspriesslich für die Kunst sein und war nur möglich in einer Zeit, in der man fortwährend in geistiger Erregung lebte. Die höchste Kraftentfaltung der Renaissance fällt in der That mit der unglücklichsten und gefahrvollsten Zeit, welche die Geschichte Italiens zu verzeichnen hat, zusammen. Von der Schlacht bei Fornovo an bis zum Falle von Florenz war das



Torchiara. Schloss des Pier Maria Rossi.

„schöne Land" von unaufhörlichen Kriegen heimgesucht. Die jugendlichen Heerführer ziehen wie Meteore am feurigen Himmel vorüber: Gaston de Foix, der Connetable von Bourbon, Giovanni dalle bande nere, der Prinz von Orange fielen ehe sie das dreissigste Jahr erreicht hatten und in dem Augenblicke, als ihnen der Sieg und alle kriegerischen Ehren lachten. Jede Familie hatte Trauer, jede Stadt hatte Plünderung, Pestilenz und Hungersnoth zu erdulden, aber die süsse Trösterin Kunst unterbrach nicht den ihr vom Schicksal vorgeschriebenen Lauf.

In keiner Gegend Italiens gab es eine grössere Anzahl von Renaissance-Höfen als in der zwischen Bologna, Ferrara, Mantua und Parma. Während Rom, Mailand, Venedig und Florenz das geistige

Leben eines grossen Umkreises beherrschten, aber die kleineren Orte ihres Staates in träger Dämmerung liessen, hatte statt dessen in der Emilia jeder kleine Mittelpunkt seinen Hof, der berühmt war durch seinen Wohlstand, seine künstlerische und politische Bedeutung.

Wenn man auch die glorreichen Familien der Este und der Gonzaga von Mantua bei Seite lässt, weil sie allgemein bekannt sind und auch an den Grenzen der Emilia blühten, so finden wir doch in der Emilia selber die Bentivoglio von Bologna, einen Zweig der Gonzaga in Novellara, die Torelli in Guastalla und Montechiarugolo, die Pio von Carpi, die Herren von Correggio, die Pico della Mirandola, die Boiardo von Scandiano, die Rossi von Parma und die Pallavicino von Busseto und Cortemaggiore.

In Bologna hat sich allerdings die Renaissance nicht in dem vollen Glanze entwickelt, den man von einer so reichen und bevölkerten Stadt erwarten konnte; aber diese Thatsache hat sicherlich nicht ihren Grund in der mangelnden Thatkraft oder Tüchtigkeit ihrer Bürger und derjenigen, die sie regierten, sondern in dem Mangel an Einigkeit und in den wechselvollen Schicksalen, welche die Freiheit immer in gefährliche Zügellosigkeit ausarten liessen, die dann schnell zur Unterwerfung führte und so die Unabhängigkeit nicht erstarken liess. Sobald sich Bologna nur einige Zeit unter die Herrschaft einer einzigen Familie stellte, wie z. B. der Bentivoglio, schienen sich sofort der Glanz der Kunst und Bildung, wie die Pracht des Lebens in voller Blüte zu entwickeln.

Sante und Giovanni II. umgaben sich in der That mit einem Kreise von Künstlern und Gelehrten aus den verschiedensten Theilen Italiens. Sie liessen sich die bauliche Verschönerung der Stadt angelegen sein, erweiterten die Strassen und Plätze, errichteten Paläste und schmückten Kirchen aus.

Es ist zu bedauern, dass in Ginevra Sforza, welche erst die Gattin des Sante und dann die des Giovanni war, die Liebe für die Kunst und vielleicht auch für manche andere Tugend durch Hochmuth und Aberglauben erstickt wurde. So lange die Jugend ihr lächelte und der Stern ihres Hauses im Aufsteigen war, fühlte sie sich befriedigt von den Schätzen, welche sie von den Bolognesern erpresste, um sich Paläste zu erbauen und königliche Feste zu veranstalten. Allein später, als sie die im Volke immer mehr zunehmende Unzufriedenheit bemerkte und die Verschwörungen der Feinde fürchtete, liess sie ihrem grausamen

Temperament die Zügel schiessen und trieb ihre eigenen Söhne zu treuloser Rache an.

Es steht jedoch fest, dass Sante auf ihre Anregung den Bau des Palastes in Bologna begann, den Giovanni später vollendete und der von den Zeitgenossen für den schönsten Profanbau Italiens gehalten wurde. „In der That," — so ruft der Geschichtsschreiber Alberti aus, — „war dieser Palast etwas ganz Wunderbares, und Jedermann war davon überzeugt, dass er in dieser Pracht nicht für weniger als 150000 Dukaten herzustellen gewesen wäre," was einer Summe von ungefähr sechs und einer halben Million italienischer Lire gleichkommt.

Schriftsteller jener Zeit versichern, dass er ausser fünf riesigen Sälen zweihundert vier und vierzig Zimmer enthielt, mit gewölbten Decken, herrlichen Tapeten, Möbeln, Gemälden von berühmten Künstlern. In der Loggia, welche vom dritten Hofe aus in den Garten führte, hatte Lorenzo Costa *die Zerstörung von Troja* in Fresko gemalt, während Francesco Francia die Zimmer Giovannis mit Gemälden zierte, welche als erhaben gerühmt werden. Man kann sich wohl denken, wie herrlich das Freskobild *Judith und Holofernes* gewesen sein muss, wenn Raffael es der Mühe werth hielt, die Zeichnung Francias dazu aufzusuchen. Kurz, dieser Palast war das wunderbarste Königsschloss mit herrlichen Gärten voller Statuen, Büsten und Hermen, mit klaren Fontainen, zu denen das Wasser von den benachbarten Hügeln hergeleitet wurde, Waffensälen, riesigen Speichern für das Getreide und Wohnungen für die Wächter und Falkoniere.[1]

Sehr bescheiden, ja beinahe ärmlich im Vergleiche hierzu musste das Schloss der Boiardi in Scandiano erscheinen, aber Matteo Maria wusste es mit wunderbaren Phantasiegestalten zu erfüllen.[2] Dieser grosse Dichter interessirt uns im höchsten Grade wegen der Beziehungen, die er als Mensch und Künstler zu Correggio gehabt hat. Er war wie dieser sanft, ruhig, bescheiden, seinen Lieblingsstudien ergeben, ein schöpferischer Dichter, der seine immer neuen Gestalten mit glänzendem Colorit schildert und stets neue Ueberraschungen bereitet. Die Ruhe

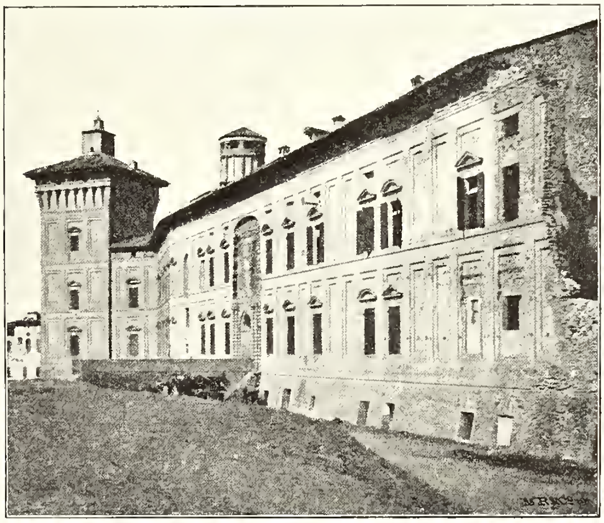
---

[1] ALBERTI. *Storia di Bologna*, Handschrift IV, 163. — GIOV. GOZZADINI, *Memorie della vita di Giov. II. Bentivoglio.* (Bologna 1839.)

[2] *Studi su Matteo Maria Boiardo.* (Bologna 1894.)

seiner Seele und die Stille des Ortes liessen dem Fluge seiner Phantasie freien Spielraum; bald besang er Antonietta Caprara, bald die wunderbaren Liebestollheiten oder die wilden Kämpfe Orlandos und Rinaldos, Angelicas und Fiordiligis. Die gesunde Luft und der berühmte Wein der Hügel stärkten die Energie seines Körpers und Geistes, und während dieser durch das Studium, wurde jener bei Ritten und Jagden durch das bezaubernde Thal geübt, wo der Tresinaro entspringt, oder auf den Bergen von Fanano und Riolunato.

Wie aufrichtig war seine Begeisterung für die Poesie! Man erzählt sich, dass er einst, nachdem er lange vergeblich gesonnen, einen Namen für eine Persönlichkeit in seinem Gedichte *Orlando innamorato* zu finden, als ihm der klangvolle Name *Rodamonte* in den Sinn kam, aus Freude darüber die Glocken habe läuten lassen!



Schloss der Boiardos in Scandiano.

Das Leben in der Einsamkeit machte ihn nicht zum Misanthropen, ebensowenig wie ihn das unausgesetzte Nachdenken in einen starren Philosophen verwandelte. Er büsste dabei nichts von seiner fröhlichen Liebe für die Kunst und für den glänzenden Prunk ein. Ganz und voll genoss er das abwechslungsreiche und mächtige Leben seiner Zeit, zu deren besten Söhnen wir ihn heute zählen.

Von Scandiano aus begab er sich häufig in das benachbarte Reggio und nach Ferrara an den Hof der Este. In Reggio lebte die von ihm heiss geliebte Antonietta Caprara, die zur Zeit Sigismondos von Este dorthin gekommen war. Wenn er sich der Stadt näherte, spähte er schon mit dem Blicke durch die Bäume, um die ferne auftauchenden Thürme zu begrüssen, und mit lebhaftem Herzklopfen glaubte er im Geiste sie schon auf dem Balkone zu sehen „zwischen dem weissen Marmor und den farbenprächtigen Blumen“.

Es ist nicht bekannt, wie diese Liebe endigte. Vielleicht wurde Antonietta von Reggio entfernt.

Als er später Taddea Gonzaga von Novellara seine Hand anbieten konnte, war sein Herz vielleicht noch nicht geheilt. Seine Gattin verstand es indessen, ihn Alles vergessen zu machen. Sie hatte kleine, aber sanfte, gute Augen. Sie scheint aber weniger um ihrer Schönheit, als um der vornehmen Würde ihrer Erscheinung und ihres Wesens willen gerühmt worden zu sein. Es steht fest, dass er sie mit der gleichen Zärtlichkeit liebte, die er den Kindern bewies, welche sie ihm schenkte. Wieviel Güte liegt in den wenigen Worten: „Ich fühle die Spannkraft meines Geistes gelähmt, seit meine Frau leidend ist."

Und dennoch wäre dieser *uomo umano*, dieser gerechte Mann, dem die Fürsten wohlwollten, um ein Haar das Opfer des Giftes geworden, das ihm von einem neidischen Verwandten bereitet wurde, der früher seine Gunst genossen hatte. Man muss wirklich glauben, dass Boiardo als hochherzig bekannt war, wenn der Uebelthäter sich noch an seine Grossmuth zu wenden wagte, die ihm auch in der That zuerst eine Milderung der Strafe und schliesslich völlige Befreiung verschaffte.

Im Jahre 1481 war er herzoglicher Hauptmann von Modena; sechs Jahre darauf machten ihn die Este zum Gouverneur von Reggio. Der Ruhm eines Dichters, hervorragend klugen und rechtschaffenen Mannes, verschaffte ihm eine warme Aufnahme, und wenn er auch keine Gelegenheit fand, sich als grossen Staatsmann zu zeigen, so erhielt er doch das Lob eines untadelhaft vornehmen Charakters und bewährte sich als überaus tüchtig in der Leitung und Sicherstellung der ihm anvertrauten Städte. Besonders beim Einbruch Carls VIII. in Italien konnte er seine Tüchtigkeit zur Geltung bringen, da er die Truppen unterstützen musste und doch zu gleicher Zeit die Pflicht hatte, das Land soviel als möglich vor Raub und Gewaltthätigkeiten zu schützen.

Die trübe Stimmung seiner letzten Tage wurde ausser durch die Qualen physischer Schmerzen noch durch die schlimme Wendung vermehrt, die die Geschicke Italiens genommen hatten, das er heiss liebte. Schon am Schlusse des zweiten Theils seines *Orlando innamorato* ruft er voll Schmerz über den venetianischen Krieg aus:

> Hör' ich Italien voll Klagen schwer,
> Kann ich nicht singen, ja kaum seufzen mehr.

Er starb in demselben Jahre wie Giovanni Pico, der Sohn seiner Tante Giulia, der in einer andern kleinen Emilianischen Stadt in höchstem Ansehen gestanden hatte: in Mirandola. Dieser ist ebenso bekannt wegen seines erstaunlichen Gedächtnisses als wegen seiner hohen Bildung, die er dazu benutzte, in jener Zeit unter unerhörten Schwierigkeiten und Gefahren die Thorheiten der Astrologie zu bekämpfen und die Philosophie von den Nichtigkeiten der Scholastik zu befreien. Es ist allgemein bekannt, dass er in Rom eine Disputation über vierhundert Thesen und fünfhundert eigene Ansichten herausforderte, die verhindert wurde, weil man einige dieser Thesen für nicht ganz frei von Ketzerei hielt. Ungeachtet dessen hatte er sie muthig vertheidigen wollen und zeigte beim Studium der Philosophie die ganze kühne Hartnäckigkeit, die ihm in Regierungsangelegenheiten fehlte. Darum hatte er auch vielleicht auf die Rolle verzichtet, welche ihm im Staate zukam und war so dem Zorne des verrätherischen Galeotto entgangen, der nun seine Wuth an dem andern Bruder Antonio ausliess, dem Vater der Violante, welche Giberto da Correggio heirathete.



Medaille des Giovanni Pico della Mirandola.

Ein origineller, fast phantastischer Zug scheint allen Mitgliedern dieses Hauses eigen, aber Alle sind für die Wissenschaft und Kunst erzogen. Lucrezia Pico, die Gattin des Grafen Claudio Rangoni von Modena (der selber ein Beschützer der Gelehrten war und von Bernardo Tasso, Bandello und Aretino gerühmt wird) schwärmte für die Kanzelredner und war von der Laune beherrscht, die *retta perfezione* (rechte Vollkommenheit) zu begründen, in Nachahmung der Gräfin von Guastalla. Von ihr ist ausserdem ein bemerkenswerther Brief erhalten, der von der Vertheidigung ihres Geschlechtes handelt und dessen wegen sie als würdige Vorläuferin aller Vertreterinnen der Frauenrechte angesehen werden kann.

Eine gründliche Bildung hatte auch Gian Francesco genossen, der, nachdem er Julius II., dem Belagerer und Eroberer Mirandolas, den Treueschwur geleistet hatte, die Regierung dieses Ortes übernehmen konnte. Er war gut, rechtschaffen und fromm, schrieb lateinische Werke über die verschiedenartigsten Materien, bekämpfte häufig die Ansichten des Aristoteles, vertheidigte Savonarolas Andenken gegen die Excom-

munication und machte, wie sein grosser Oheim, die Hexen und die Fabeln des Aberglaubens zur Zielscheibe seines Spottes. Die Freundlichkeit seines Herzens stand im Einklange mit der Hoheit seines Geistes; aber trotz alledem konnte er nicht der Grausamkeit eines seiner Neffen entgehen, der ihn am Fusse eines Kruzifixes ermordete. Er hinterliess einen Sohn, Gian Tommaso, der sich seinerseits im Unglücke durch das Studium der schönen Wissenschaften tröstete. An seinem Hofe lebte längere Zeit Lilio Gregorio Giraldi.

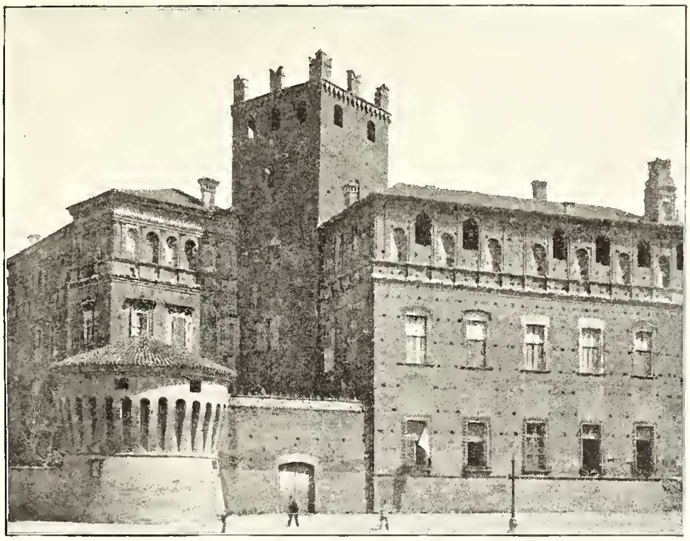
Nicht geringerer Glanz verherrlichte die Stadt Carpi, nahe bei Mirandola und ganz dicht bei Correggio; diesen Glanz verdankte sie der Familie der Pio, welche von 1319 an dort herrschten, sie mit Kirchen und Palästen schmückten und mit einer Mauer umgaben. In den Jugendjahren unseres Correggio war die Pracht ihres Hofes auf den Höhepunkt gestiegen durch Alberto Pio, dessen Mutter eine Schwester des berühmten Giovanni Pico war, von dem schon die Rede gewesen ist.[1] Schon als Kind verwaist, suchte sein Vetter Marco, welcher für ihn regierte, ihn mehr und mehr von den Staatsgeschäften fern zu halten, um sich selbst die Herrschaft zu sichern. Seine ganze Sorgfalt war auf die wissenschaftliche, philosophische und künstlerische Ausbildung des Knaben gerichtet. Zu seinem Lehrer wählte er unter anderen sogar den alten Aldus Manutus.

Die angeborene Thatkraft Albertos brach sich aber durch die humanistischen Studien Bahn. Bald wurde er, schon berühmt wegen seiner Begabung, von den Grossen aufgesucht und mit wichtigen politischen Aufgaben betraut und so Marcos Absichten vereitelt. Sicher ist ihm seine politische Thätigkeit die Quelle ebenso grosser Schmerzen gewesen, als ihm die Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft Befriedigung gewährte. Seine Erlebnisse als Staatsmann können für unsere Zwecke nicht von Interesse sein, wir hatten hier nur zu zeigen, wie hoch der Stand der Bildung in der Emilia zur Zeit Correggios war. Wir wollen deshalb nicht betrachten, was er that, um Ludwig XII. mit Kaiser Maximilian zu versöhnen, sondern nur hervorheben, wie sehr er auf das Wohl seiner Stadt bedacht war.

---

[1] H. Semper, J. O. Schulze und W. Barth. *Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance.* (Dresden, 1882.)

Er errichtete dort hervorragende Gebäude, unter anderen die Kirche S. Nicolò, welche nach der Zeichnung Baldassare Peruzzis von Siena erbaut wurde, der auch den Plan für die damals begonnene Kathedrale lieferte. Im Jahre 1504 schmückte er seinen riesigen Palast mit einem prächtigen, reich mit Skulpturen verzierten Hofe. Zwei Jahre später liess er in Carpi durch den berühmten Drucker Benedetto Dolcibelli die Kunst des Buchdruckes einführen, nachdem er vorher Aldus Manutius angefeuert hatte, seine Absicht, durch neue Ausgaben der Klassiker einen Mittelpunkt für das litterarische Leben zu schaffen, auszuführen. Mit S. Nicolò verband er eine Bibliothek und begründete eine andere für



Schloss der Pio in Carpi.

sich selbst, die zum grossen Theile aus der von ihm angekauften Bibliothek des Giorgio Valla bestand. Im Jahre 1509 erhielt er vom Kaiser Maximilian das Privilegium, Münzen aus Kupfer, Silber und Gold zu schlagen. Er baute die Kirche S. Maria della Rosa aus, erneuerte die Mauern von Carpi und versah sie mit Bastionen. Wie man sich denken kann, umgab er sich mit Künstlern und Gelehrten, oder unterstützte sie; unter den Letzteren Sigismondo Santi, Barigazzi, Carlini, Francesco Coccapani und jenen Trifone Bisanti, der von Ariost so hoch geschätzt wurde.

Wenn Marco Pio der Erziehung Albertos so viel Sorgfalt widmete, nur um ihn möglichst von den Staatsgeschäften entfernt zu halten,

so vernachlässigte er doch auch keineswegs diejenige seiner eigenen Kinder und besonders nicht die der Emilia, welche später in Urbino die Gattin Antonios da Montefeltro wurde und so gebildet und vornehm erschien, dass sie mit hoher Bewunderung von Bernardo Castiglione in seinem *Cortigiano* genannt wird. Auch der tapfere, unglückliche Gian Marsiglio Pio fand Trost in den schönen Wissenschaften und erzählte in poetischer Form seine eigenen bitteren Erfahrungen.

Nahe bei Carpi und daher auch bei Correggio, dem wir eine besondere Betrachtung widmen werden, erheben sich zwei andere kleine Städte, welche auch ihren Theil an dem Ruhme der geistigen Bewegung jener Zeit beanspruchen können: Guastalla und Novellara.

In Novellara finden wir den guten, weisen und frommen Francesco Gonzaga, den S. Bernardino da Siena besuchte und der für viele Verbesserungen und neue Bauten Sorge trug, auch duldsam genug war, den Juden in seinem Staate Aufnahme zu gewähren. Sein Leben wurde ihm durch seine Gattin Costanza Strozzi erheitert, die Nichte eines berühmten Dichters und durch seine Tochter Camilla, eine schöne, geistvolle Erscheinung und gute Verskünstlerin, die geliebt und besungen von Molza und Casio, bald dem Grafen Alessandro da Porto als Gattin nach Vicenza folgte.

In Guastalla herrschten indessen die Torelli. Achille zeichnete sich nicht gerade durch Herzensgüte aus. Nicht einmal seine überaus sanfte Gemahlin Veronica Pallavicino vermochte seinen heftigen, bösartigen, lasterhaften Charakter zu mildern. Jedoch auch er wollte nicht hinter den Herren der Nachbarschaft zurückstehen und wetteiferte mit ihnen durch die Erbauung eines grossartigen Palastes, den später die Gonzaga vollendeten. Eine seltsame Frauengestalt ist seine Tochter Ludovica, ein eigenthümliches Gemisch von Tugenden und Lastern! Reich, unternehmungslustig, freigiebig, zügellos, bizarr, *gagliardissimo cervello*, ein echter Starrkopf und von stolzer Schönheit erweckt sie unauslöschlichen Hass oder unwiderstehliche Liebe. Unterstützt von den Guastallesen, besiegt sie die tausend Anschläge, durch die man ihr die Herrschaft zu entreissen sucht, um sie schliesslich an Ferrante, als den Meistbietenden, abzutreten.[1]

[1] G. B. Benamati. *Istoria della città di Guastalla.* (Roma 1674.)

Die Uebelwollenden meinten, dass in ihr das Gute ebenso zu fürchten sei, wie das Schlechte. Ludovico Castelvetro erzählt, sie habe die platonische Philosophie in phantastischer Weise dahin ausgelegt, dass zwischen Männern und Frauen, die sie zusammen führte, keine erotischen Unschicklichkeiten zu befürchten wären. Vielleicht übertreibt Castelvetro. Sicher ist andererseits, dass sie sich, während sie sich



Schloss der Gonzaga in Novellara.

für die *retta perfezione* interessirte, ihr Zimmer mit geradezu unanständigen Bildern ausschmücken liess, dass sie an wenig keuscher Lektüre Gefallen fand und eine Leidenschaft für die Jagd, den Tanz und jede Art von Weltlichkeit zeigte.

Später, wie das leicht bei Frauen geschieht, die in ihrer Jugend zu wild gelebt haben, wendet sie plötzlich ihre ganze energische Thatkraft den religiösen Uebungen zu. Sie verbrennt die Bücher, die Romane, Novellen und Gedichte enthalten, zerstört die obscönen

Gemälde, hält sich von Tanz und Spiel fern, verzichtet mit einem Worte auf Alles, was sonst ihr Entzücken war, um sich den allerstrengsten Bussübungen hinzugeben. Sie lässt sich sogar die Haare in Form eines Kreuzes scheeren und hüllt sich in ein neues und seltsames Gewand, das Spott und Gelächter erregt. Aber der Geist der Renaissance ist auch in ihr lebendig. Sie erbaut in Mailand die schöne Kirche S. Paolo, verschwendet Schätze für Werke der Kunst und der Barmherzigkeit und gründet ein Institut für verarmte Töchter vornehmer Familien.

Dem Laufe des Enza folgend, trifft man im alten Schlosse von Montechiarugolo noch andere Torelli an, dorther stammte Barbara, eine Blüthe der Schönheit und Bildung, dorthin kam ungefähr um 1500 die „in der heiligen Höhle erzogene Damigella Trivulzio“.[1]

Wie Ariosto die Gattin des Francesco Torelli als in den heiligen Hainen der Musen erzogen feiert, so preisen Jacopo Caviceo sie als tüchtig in den griechischen und lateinischen Wissenschaften und Nicola Pacediano als ausgezeichnet im Gesange. Dennoch war ihr Interesse nicht so ausschliesslich durch die humanistischen Studien in Anspruch genommen, dass sie nicht in Abwesenheit ihres Gatten die Leitung der Angelegenheiten der Grafschaft und der Familie in die Hand genommen hätte.[2]

An den Ufern der Arda, im Thale von Piacenza, wo man nur ärmliche Hütten erblickte, die unter dem Namen Cortemaggiore zusammengefasst wurden, liess sich im Jahre 1479 Gian Lodovico Pallavicino mit einigen Familien aus Busseto nieder. Er legte die Fundamente des Schlosses und liess den Ort entstehen, in welchem sich die prachtvollen Kirchen der Annunziata und S. Maria della Natività delle Grazie erhoben. Sein Sohn Orlando, der Bucklige genannt, „hochberühmt durch seine wissenschaftlichen Kenntnisse und seinen gottgefälligen Lebenswandel“, folgte den väterlichen Traditionen, erweiterte und schmückte die Stadt durch Gebäude mit Säulengängen und Plätze, er vollendete die Kirchen, welche sein frommer Vater begonnen hatte, gründete die Stiftung der Misericordia, setzte in der Annunziatakirche

---

[1] *Orlando furioso.* XLVI, 4.

[2] Amadio Ronchini, *Damigella Trivulzio-Torelli* (*Atti e memorie delle R. R. Deputazioni di storia Patria dell' Emilia.* Nuova serie. Vol. VII. part. II. pag. 229. — Modena, 1882).

die Minoriten-Ordensbrüder ein, schenkte ihnen eine Bibliothek und baute ihrer Kirche eine Kapelle an, welche später von Pordenone ausgeschmückt wurde, und berief im Jahre 1509 Benedetto Dolcibelli aus Carpi, damit er dort Bücher drucke.[1]

Dies waren, um von hundert Anderen zu schweigen, einige Persönlichkeiten, welche kurz vor Correggio und während seines ganzen Lebens in der Emilia lebten und blühten. Nur zu sehr wird man, wenn man heute durch diese kleinen Städte streift, von tiefer Melancholie ergriffen, so still und verlassen sind die Strassen, so vollständig ist jede Erinnerung an den ehemaligen Ruhm, jede Spur von Glanz verschwunden. Traurig



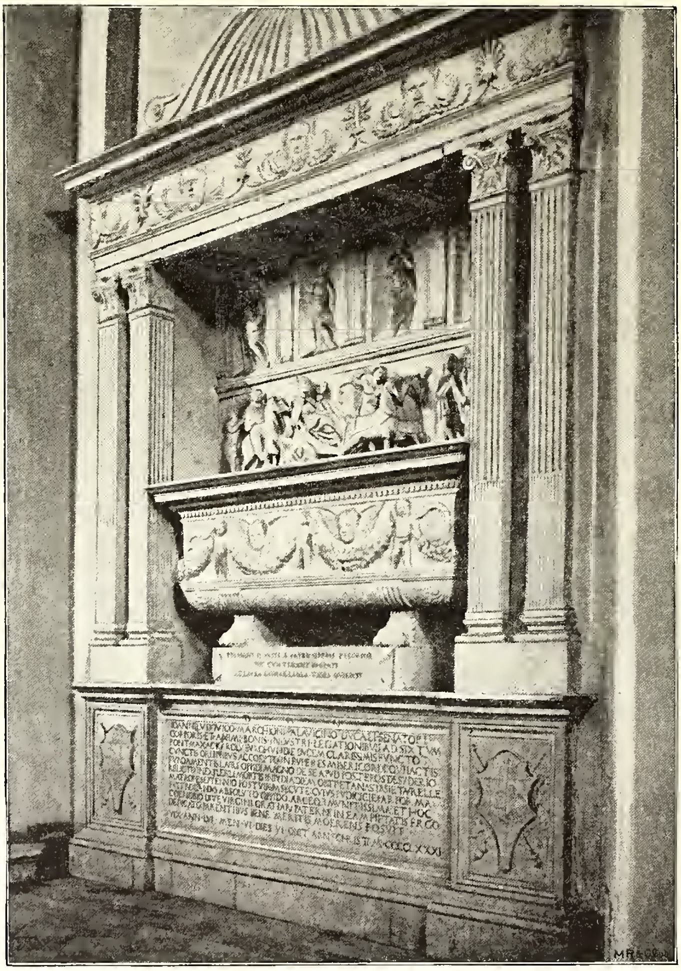
Montechiarugolo, Schloss der Torelli.

sucht man die Vergangenheit wieder zurückzurufen und schweift mit den Gedanken in die Tage zurück, in denen so viele vornehme Herren, Dichter und Künstler hier für die Förderung der Bildung wirkten, die gebildetsten Persönlichkeiten zusammenströmten, um zu bewundern und sich bewundern zu lassen, ideale Versammlungen, wie in Dantes *Vorhölle* oder in Raffaels *Schule von Athen*.

Welch ein Frühling des geistigen Lebens! Während in der Stadt der Bentivoglio Francia und die Schaar seiner Schüler liebreizende Madonnenbilder schufen, fanden sich auf der Universität Erasmus

[1] Ireneo Affò, *Memorie degli scrittori parmigiani.* Tom. III (Parma, 1791) pag. 72.

von Rotterdam, gewaltig durch seinen scharfsinnigen Geist und Nicolò Copernico, der mit Novara neue astronomische Gesetze erwog, zusammen. Bald darauf begann Pomponaccio dort die experimentale Forschungsmethode zu lehren und damit „der naturwissenschaftlichen Forschung einen gewaltigen Anstoss zu geben“. In Ferrara indessen folgte Lodovico Ariosto mit seiner ungezügelten, glühenden Phantasie



Grabmal der Pallavicini in Cortemaggiore.

den gewaltigen Kämpfen Rinaldos und Ruggeros, den schrecklichen Wahnsinnsausbrüchen Orlandos und versammelt in seinem wunderbaren Gedichte wieder jene Gestalten, die Boiardo ins Leben gerufen hatte. Antonio Tebaldeo unterrichtete die klugen Töchter des Hauses Este in den Wissenschaften, vor Allen Isabella, die den Hof von Mantua mit ihrem vielseitigen Geist und ihrer bezaubernden Anmut

schmücken sollte, wo in schöner Folge die Werke Mantegnas, Lorenzo Costas und Giulio Romanos entstanden, und wo Bernardo Tasso die Anregung zu seinen Poesien empfing und Baldassare Castiglione das Urbild der vollkommenen Dame fand.

Grossartig war dies Erwachen von Gedanken und Vorstellungen, eine lange Reihe von Errungenschaften in Kunst und Wissenschaft, eine stolze und schöne Entwickelung von positiven Wahrheiten und poetischen Gestaltungen, die kraftvoll in der Phantasie lebten, eine bis dahin ungekannte Galanterie des Wesens, ein eifriges Streben der Personen, schön gekleidet zu erscheinen, zierlich und von klassischer Haltung bei den Spielen, Turnieren und Kämpfen. Und diesen verfeinerten Sinn für Eleganz zu befriedigen, waren Hunderte von Künstlern bemüht. An jedem Orte befanden sich Architekten, Maler, Bildhauer, Medailleure, Goldschmiede, Keramiker, Seiden- und Tapetenwirker, Waffenschmiede, Musiker, Gelehrte, Taschenspieler und Possenreisser.

Die Leidenschaft für die Kunst war so gross und so übermächtig, dass sie sich selbst bei den ernstesten Momenten des Lebens geltend machte. Fieravante arbeitete in Bologna am Palaste der Anziani, während die Belagerer mit ihren Bombarden grosse Steine auf den Platz schleuderten, und war weniger besorgt um seiner selbst willen als um das Gebäude, das er zu verschönern bemüht war.[1]

Pier Maria Rossi hatte in dem grausamen Kriege, welchen die ihm weit überlegenen Sforza gegen ihn unternommen hatten, nach und nach alle seine Schlösser und Besitzthümer verloren. Alt und kraftlos sinkt er ohnmächtig und krank in S. Secondo nieder. Trotz seiner Schwäche bittet er darum, in einer Sänfte nach dem dreissig Kilometer weit entfernten Schlosse von Torchiara gebracht zu werden, das er nach seinen Plänen hatte errichten lassen. Dort wollte er in der *Camera d'oro* ruhen, wo er einst zärtlich mit Bianca Pellegrini gelebt hatte, wo die Wände und



Pier Maria Rossi. Medaille.

[1] *Archivio storico dell' Arte*, Vol. IV, (Roma, 1891), p. 104—105.

Wölbungen mit ihrem Bilde geschmückt waren. Umgeben von den Bildern der Liebe und der Kunst schloss er dort für immer seine Augen.[1] —

Verflucht und verachtet von seinen Bürgern und von Julius II., dem Papste, der mehr auf die Macht des Schwertes als auf die Wirkung der Exkommunikation vertraute, mit dem Tode bedroht flieht Bentivoglio mit Frau und Kindern aus Bologna. Seine Gattin taucht wieder in Busseto, in der Nähe von Parma auf, aber die Andern zerstreuen sich nach verschiedenen Richtungen hin.

Muthig ertrugen die beiden unglücklichen Gatten jeden Schmerz, den Zusammenbruch ihrer Macht und die Auflösung ihres Hauses. Aber es war ihnen noch ein ganz anderer Kummer vorbehalten!

Voll wilder Freude, dass die Stunde der Rache geschlagen hatte, fordert Ercole Marescotti, in der einen Hand das Schwert und in der andern ein Reisigbündel, das Volk auf, den Palast der Bentivoglio zu zerstören. „Dass der Geier nicht wiederkehre, ruft er aus, muss man ihm sein Nest zerstören.“ Die raubgierige Menge folgt ihm und setzt das Zerstörungswerk einen ganzen Monat lang fort, bis Alles in einen rauchenden Trümmerhaufen verwandelt ist. Als der alte siebzigjährige Giovanni diese Kunde erhielt, liess er sein bis dahin so stolz erhobenes Haupt sinken. Thränen erfüllten seine Augen. Alles war für ihn zu Ende, denn die Feinde hatten ihm nun auch die Träume seiner Kunst entrissen und nichts mehr übrig gelassen, was hätte Zeugniss ablegen können vom Glanze seines Hauses. Er schrieb seiner Frau einen Brief, in dem er sie für seinen Sturz verantwortlich machte, und der sie so tief erschütterte, dass sie eines plötzlichen Todes starb, wenn sie nicht, wie Andere behaupten, sich selber erwürgt hat.[2] —

Parmigianino, ein zweiter Archimedes, arbeitet in Rom in seiner Werkstatt ruhig fort, während draussen die Plünderung wüthet. Die

---

[1] A. Pezzana, *Storia di Parma.* Tom. IV, (Parma, 1852) pag. 291. — Pag. 300: „Der Fortsetzer der Chronik des Giovanni del Giudice erzählt, dass die Leiche Pier Marias einbalsamirt und in der *Camera d'oro* des Schlosses von Torchiara beigesetzt wurde, und dass sie dort in sitzender Stellung auf einem Lehnstuhle, in Goldbrokat gekleidet, lange Zeit geblieben sei.“

[2] Giovanni Gozzadini, A. a. O. und: *Di alcuni avvenimenti in Bologna e nel l'Emilia dal 1506 al 1511.* Part. I (Bologna, 1886).

Lanzknechte dringen in sein Haus und sehen staunend, wie er lächelnde Kinder malt.[1]

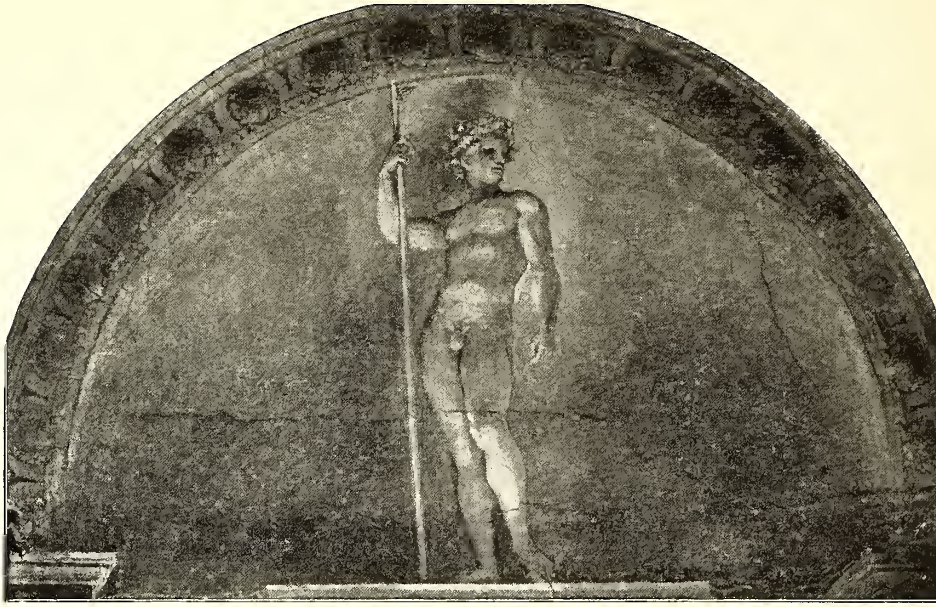
Auch in den Stunden heissester Liebe, seligster Weltvergessenheit, erwachte wie von selber mit den zärtlichsten Gefühlen die Liebe zur Kunst. Federico Catanei erzählt, dass Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, als er in Mantua *zum ersten Male* mit Eleonora Gonzaga zusammentraf, mit der er schon durch Abgesandte das Ehebündniss geschlossen hatte, ihr Haupt mit dem Arm umfing und sie vor dem ganzen Hofe küsste, sie dann aber zu einem Sitze geleitete und sich mit ihr von Gemälden unterhielt![2]

Aber diese Flammen des Geistes, die an so vielen Orten leuchteten, aus so vielen Herzen emporschlugen, konnten nicht mehr lange ihre Kraft bewahren; noch nicht war die Mitte des XVI. Jahrhunderts erreicht und schon sind sie hier ganz erloschen, dort beginnen sie zu flackern und matter zu werden. So sieht man auf den Hügeln, welche sich an der Via Emilia erheben, an den Abenden der Feste mancher Heiligen tausend Feuer schimmern, beim Klange von tausend fröhlichen Stimmen. Anfangs lodern sie in grosser Menge hell empor, dann werden sie spärlicher und schwächer, schliesslich ist nur noch ein matter Schein sichtbar und dann erlischt und erstirbt Alles in Nacht und Schweigen.

---

[1] Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti* a cura di Gaetano Milanesi. Tom V, (Firenze, 1880) pag. 225.

[2] A Luzio e R. Renier, *Mantova e Urbino:* Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga. (Torino, 1893) pag. 187.



Adonis. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

II.

CORREGGIOS GEBURT.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

DIE HERREN VON CORREGGIO. — DIE FAMILIE ALLEGRI UND IHRE ÖKONOMISCHEN VERHÄLTNISSE.

Antonio Allegri, Correggio genannt, war würdig im Herzen dieser Gegend und zur schönsten Stunde der Renaissance geboren zu werden. Um ihn als Künstler und Mensch, um sein geistiges Wesen verstehen zu können, muss man sich die Umgebung, die *historische Atmosphäre* vergegenwärtigen, in der er geboren wurde, aufwuchs und thätig war.

Es ist ein Irrthum, wenn er von einigen als ein einsames Wunder in der Kunst, als ein melancholischer Menschenfeind dargestellt wird. Zu dieser Annahme führte nicht allein die mangelhafte Kenntniss der Thatsachen, sondern noch mehr die alte biographische Methode,

welche die hervorragenden Persönlichkeiten isolirte, sie aus der Welt, in der sie gelebt hatten, heraushob und mitunter, im Gegensatze zu den antiken Schriftstellern, die den Göttern menschliche Schwächen beilegten, ihre Helden als bevorzugte Wesen darstellte, denen die Gewohnheiten der übrigen Sterblichen fremd wären. Ihre Biographen, Dichter und Romanschreiber haben schliesslich nichts anderes gethan, als die Bildhauer, welche sie in Marmor verewigen sollten. Sie haben sie auf Postamente gestellt, gleichsam als ob sie in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort allein gelebt hätten, und nur durch die harte Nothwendigkeit der Erzählung gezwungen, haben sie auch die Personen



Ansicht von Correggio.

erwähnt, welche sich um ihre Helden bewegten und mit ihnen, wenn auch nicht die Höhe des Geistes, so doch die Gewohnheiten und die Gefühle gemeinsam hatten.

Höchstens hat man liebenswürdiger Weise eine Ausnahme gemacht bei Frauen, welche von grossen Männern geliebt worden sind; aber auch nicht einmal diese hat man als gewöhnliche Sterbliche darstellen wollen. So ist es gekommen, dass einige freche Weiber oder arme, bescheiden lebende Frauen, die vielleicht von ihrer grossen Mission als begeisternde Musen keine Ahnung hatten, in Idealgestalten verwandelt wurden, in symbolische Typen der Tugend und des Geistes, die beinahe alle einer Beatrice oder Laura nachgebildet sind.

Und doch, wenn die grossen Künstler der Renaissance noch einmal ihre Stimme könnten ertönen lassen, wer weiss, von wie viel Aerger und Verdruss sie berichten würden, den ihnen ihre Damen bereiteten, oder wie viele romantische Lügen ihrer Biographen sie widerlegen könnten! Gewiss, während Raffael erklären würde, dass seine Liebe zur Fornarina ein sentimentales Märchen sei, würde Andrea del Sarto seufzend gestehen, dass seine Frau, die schöne Lucrezia del Fede eine ganz schlechte Person war!

Mehr als irgend ein anderer italienischer Künstler ist Correggio aus seiner Umgebung herausgerissen worden. Er wird sogar als ein Genie dargestellt, das sich ganz selbständig entwickelte, ohne Hilfe von Lehrern, ohne Ermunterung von Freunden, ohne Unterstützung von Mäcenen, einsam wie Adam war, ehe er die fand, durch die er das Paradies verlor, oder wie Saladin in Dantes Vorhölle.

Ja man hat sogar geschrieben: „dass Correggio von ganz armen Landleuten in einer einsamen und entlegenen Gegend der Lombardei geboren sei und ohne Lehrer sich ausgebildet habe.“ Auch eine liebenswürdige Dame hat neuerdings in einem dicken Buche über Correggio, dem sogar die Ehre von Uebersetzungen zu Theil geworden ist, wiederholt, „dass er das Licht erblickte fern von der glänzenden, vielgestaltigen Welt, in einem abgelegenen Marktflecken der Emilia.“[1]

In Wirklichkeit ist aber die Stadt Correggio zur Zeit des Antonio Allegri nicht so bescheiden und ärmlich gewesen; das geht aus den Darstellungen Tiraboschis,[2] Pungileonis[3] und anderer Biographen bis zu Meyer,[4] der das werthvollste Werk über Correggio geschrieben hat, hervor. Aber doch haben diese Schriftsteller die Fülle von Nachrichten, welche ihnen zu Gebote stand, nicht zu verwerthen gewusst oder sie nicht ausnutzen wollen, um uns ein richtiges Bild von der Bedeutung des Hofes von Correggio und der geistigen Regsamkeit des Landes zu

[1] Margherita Albana Mignaty, *La vita e le opere del Correggio.* Parigi, 1881, e Firenze, 1888. Cap. XI.

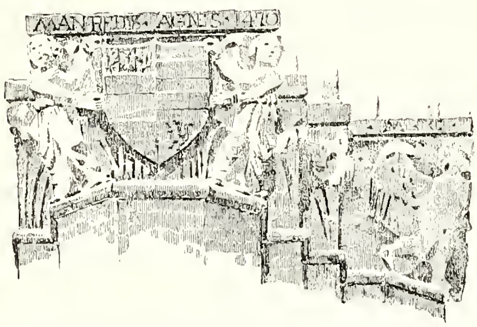
[2] Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca Modenese.* Modena, 1786. Cenni biografici sul Correggio, Tom. VI, p. 234—302.

[3] Luigi Pungileoni, *Memorie di Antonio Allegri, detto il Correggio.* (Parma, 1817—1821.)

[4] Julius Meyer, *Correggio.* (Leipzig 1871.)

geben, die mächtig genug war, die Entwickelung eines Genies fördern und begünstigen zu können.

Ein Geschlecht wie das der Correggianer, das sich ungefähr seit dem Jahre 1000 in jener Stadt niedergelassen und, nachdem es dort seine Herrschaft befestigt und sie auf die Umgegend ausgedehnt hatte, es mit seiner politischen Klugheit und kriegerischen Energie soweit gebracht hatte, eine Zeitlang über Parma und Guastalla zu herrschen, konnte in der Periode grösster geistiger Kraftentfaltung entschieden nicht ein niedriges, elendes Leben geführt haben, im Vergleich mit den anderen Familien, welche an den italienischen Höfen und besonders an den allernächstliegenden blühten. Wir finden in der That, dass während seine Frauen zu Gattinnen gewählt wurden von den Skaligern, den Pico, den Carrara und Boiardo, die Männer ihrerseits mit den Visconti, den Gonzaga, Este, Rangoni, Pico und vielen anderen nicht minder berühmten Familien sich verschwägern konnten.



Säulenkapitäl in S. Francesco in Correggio mit dem Wappen der Herren von Correggio.

Im Laufe zweier Jahrhunderte hatte sich die Macht der Correggianer nicht ohne Energie und Tapferkeit entfaltet, aber ihre wahre Thatkraft sollten sie erst geltend machen und eine geschichtliche Bedeutung gewinnen mit dem Beginne des XIV. Jahrhunderts, als Giberto zum Herrn von Parma ausgerufen wurde. Lange konnte er sich allerdings in diesem neuen Staate nicht halten, weil dies stürmische und gewaltthätige Jahrhundert keine dauernden und festen Herrschaften duldete. Es ist indessen ein sicherer Beweis seiner Tapferkeit, dass er, von den Guelfen verjagt, wieder zurückkehrte und seinen Staat im heftigen Kampfe gegen die Rossi und Sanvitale zeitweise zu behaupten wusste.

In einem dieser Kriege um die Wiederherstellung seiner Herrschaft gewann er im Jahre 1341 jene Schlacht, die von Petrarca in einem Gesange gefeiert wird. Er hatte den Dichter schon in Avignon kennen gelernt und bedachte ihn später mit einem Archidiakonat, wofür jener ihm seinen Dank durch die Widmung der Abhandlung *De remediis*

utriusque fortunae abstattete. Allerdings war es nichts weniger als eine schöne That, dass er später Parma an die Visconti verkaufte; doch war ein solcher Handel mit Städten und Menschen in jener Zeit zu häufig, als dass man ihm vom heutigen Standpunkte aus einen besondern Vorwurf daraus machen dürfte. Zwei Jahrhunderte später sollte aus Correggio Einer nach Parma kommen, der mit dem Glanze seiner Kunst für die alten Kränkungen reichliche Entschädigung zu bieten wusste!

Am Ende des XV. Jahrhunderts war das Geschlecht der Correggianer stark durch die eigene Tapferkeit und durch den Schutz, der ihnen von grösseren Fürsten und Herrschern gewährt wurde.

Borso, der verschiedenen Herren als Kriegs- und Rathsmann diente, wird bei Argenta verwundet, als er für die Este mit den Venezianern kämpft; er geht als Gesandter Ludwigs des Mohren zu König Matthias von Ungarn und hält sich im Jahre 1484 dort als Rathgeber auf.

Giberto, Borsos Bruder, wird seinerseits von den Venezianern beschützt, in deren Bund gegen den Papst und den König von Neapel er mit dem Herzog von Mailand, mit Ferrara und Florenz eintritt. Er muss in Folge dessen im Jahre 1478 bei Gelegenheit der Verschwörung der Pazzi in Toscana gegen Sixtus IV. kämpfen.

Diese beiden berühmten Krieger, Giberto und Borso, herrschten gerade in Correggio, als, wie man annimmt, 1494 Antonio Allegri dort geboren wurde. Eine genaue Nachricht über dieses Datum liegt nicht vor; aber mittelbar kann man verschiedenen Dokumenten entnehmen, dass es wahrscheinlich das richtige ist. Fast alle Biographen, von Ratti an, haben sich, ohne den geringsten Zweifel zu hegen, auf die unter dem äusseren Portikus des Klosters von S. Francesco in Correggio eingemauerte Inschrift verlassen. Sie sagt klar, dass unser Maler 1534, im Alter von *vierzig Jahren* gestorben sei; wir wissen jedoch, dass diese Inschrift erst 1647 auf Kosten eines Doktors der Rechte, Girolamo Conti, der in Rom lebte, angebracht worden ist.[1]

Man muss annehmen, dass er als genaue Angabe wiedergiebt, was Vasari allerdings in einer weniger bestimmten Form mittheilt,

[1] C. G. Ratti, *Notizie storiche intorno la vita e le opere di Antonio Allegri.* (Firenze 1781). — Tiraboschi, 300. — Pungileoni, II, 254.

nämlich, dass Correggio im Alter von „ungefähr vierzig Jahren gestorben sei.“ Da man auch aus Urkunden mit ziemlicher Sicherheit schliessen kann, dass Correggio wirklich 1494 geboren sei, so darf man wohl voraussetzen, dass Vasari dieses Jahr nicht ohne Grund angiebt, sondern auf das Zeugniss von Personen hin, die den Maler in Parma gekannt hatten, oder auch als eine Thatsache, die Vielen bekannt war. Man wird doch auch wohl zugeben müssen, dass der Mangel einer urkundlichen Beglaubigung noch kein genügender Grund ist, sein Zeugniss für werthlos zu erklären. Auch Girolamo Gualdo sagt in einer Beschreibung des *Giardino di Chà Gualdo,* dass Allegri im Alter von vierzig Jahren gestorben sei,[1] aber auch er schöpft offenbar aus Vasari.

Die indirekten Beweise für die Richtigkeit des, so zu sagen, traditionellen Datums finden sich aber in zwei Dokumenten, einem vom 30. August 1514, und einem zweiten vom 1. Februar 1519.[2] In letzterem wird Correggio „*egregio et discreto juvene*“ (ausgezeichneter und bescheidener junger Mann) genannt, ein Titel, den man damals allgemein für einen Mann brauchte, der das fünf und zwanzigste Jahr noch nicht überschritten hatte. Doch würde das ein etwas schwacher Beweis sein ohne die Beihülfe der anderen Notiz. In dem Kontracte, in dem Correggio das Gemälde mit dem heiligen Franciscus, das sich jetzt in Dresden befindet, in Auftrag gegeben wird, übernimmt der junge Maler die Arbeit „*cum consensu eius patris praesentis*.“[3] Er war also damals noch minderjährig.

Indessen könnte man aus diesen beiden Dokumenten auch darauf schliessen, dass Correggio erst nach dem Jahre 1494 geboren sei. Aber wir werden sehen, dass die Betrachtung seiner Thätigkeit selber nicht gestattet, das Jahr seiner Geburt noch später anzusetzen; es ist schon bewunderungswürdig genug, dass er, kaum zwanzigjährig, jenes Bild, von dem die Rede sein wird, malen konnte.

Andererseits findet man ihn am 14. Juli 1517 bei der Verlesung des Testamentes der Giovanna da Montecorvino anwesend, einem

---

[1] Bernardo Morsolin, *Il Museo Gualdo in Vicenza. — Descrizione fatta da* Girolamo Gualdo nel 1650. (*Nuovo Archivio Veneto.* Tom. VIII, Part. I. — Venezia 1894.)

[2] Pungileoni, II, 127.

[3] A. a. O. II, 67.

gerichtlichen Akte, der seiner Natur nach Personen *minorennen Alters*[1] als Zeugen nicht zulassen kann.

Wir brauchen also andere Dokumente späteren Datums, aus denen hervorgeht, dass der Vater sich nicht mehr beim Abschluss der Kontrakte betheiligte, gar nicht mehr anzuführen. Ganz ohne Bedeutung ist ferner die Nachricht, dass er am 12. Januar 1511 ein Kind aus dem Hause Vigarini, mit Namen Antonio, aus der Taufe hob, da bekannt ist, dass man schon vom Alter von zehn Jahren an Pathe stehen kann.

Ohne Zweifel führt vielerlei zu der Annahme, dass unser Maler im Jahre 1494 geboren wurde; wenn das wirklich der Fall war, dann entschädigt sein Erscheinen für die schweren Verluste, welche die Emilia in jenem Jahre durch den Tod des Boiardo, des Giovanni Pico della Mirandola und des Marco Pio erlitten hatte.

Auch über den Ort seiner Geburt ist gestritten worden, da Padre Resta behauptete, er sei nicht weit von Correggio, im Schlosse S. Martino geboren, wo sein Vater einige Morgen Land besass. Diese Nachricht entbehrt aber jeder Begründung und steht mit allen Dokumenten im Widerspruche, in denen er beständig *de Corrigio* genannt wird und mit dem Zunamen selbst, der gerade nach dem Namen seiner Heimath ihm beigelegt worden ist. Einige glauben daher, dass Padre Resta ihn mit einem Antonio da Correggio verwechselt habe, der, sehr viel später, Pfarrer in S. Martino war.

Der Vater unseres Malers hiess Pellegrino und benannte seinen Sohn, der Sitte gemäss, wieder nach seinem eigenen Vater. Die Bedeutung des Zunamens *Doman*, welcher ihm, sogar in Dokumenten, gegeben wurde, kennen wir nicht,[2] aber ein Grundstück, welches ihm im Dorfe S. Martino gehörte, war *la Domana* genannt.[3] Einige denken, dass es *Domani* (morgen) bedeute und von einem Schalttage herrühre. Die Mutter war eine Bernardina Piazzoli, auch Aromani genannt, und brachte eine Mitgift von hundert correggianischen Lire in die Ehe. Brunorio, der uns diese Mittheilung macht, sagt nichts über

---

[1] Meyer, p. 110.

[2] Pungileoni, I, 5. II, 251. — V. Magnanini, *Condizioni economiche del Correggio* (Correggio 1886) pag. 95. *„Peregrino de Alegris alias dicto Doman.“*

[3] A. a. O. p. 128.

den Zeitpunkt der Heirath.[1] Es würde sich verlohnen, das Jahr ihrer Hochzeit zu bestimmen, um dadurch vielleicht den Zeitpunkt der Geburt ihres einzigen Kindes feststellen zu können.

Die Tradition, dass die Familie Allegri aus dem Schlosse Campagnola herstamme, das Castellazzo genannt wurde, findet eine gewisse Begründung in geschichtlichen Nachrichten.[2] Doch ist an sich der Angabe, dass sich seit der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts Personen mit dem Namen Allegri dort finden, keine Bedeutung beizumessen, da auch an anderen Orten Familien mit dem gleichen Zunamen lebten. Jene Ueberlieferung wird indessen sehr wahrscheinlich, wenn wir lesen, dass, als 1371 das Castellazzo aus strategischen Gründen zerstört wurde, die Einwohner nach Correggio sich flüchteten.[3] Zwar schreiben einige Historiker diese Zerstörung dem Ambrogio Visconti, Hauptmann der Truppen des Bernabò zu, andere dem Guido Correggese, aber ihre vollkommene Uebereinstimmung in Bezug auf den Zeitpunkt und den Ort, nach welchem die Flüchtlinge übersiedelten, sowie die Thatsache, dass die unterdrückt gebliebene Gemeinde im nächsten Jahre mit Correggio vereinigt wurde und die andere Thatsache, dass sich nach jener Zeit keine Allegri mehr in Campagnola, wohl aber statt dessen in Correggio vorfinden, lässt jene Ueberlieferung als sehr gut beglaubigt erscheinen.

Wenn wir die Ansicht derjenigen, welche die Familie unseres Malers bis auf einen Allegro zurückführen wollen, der zur Zeit der Gräfin Matilde lebte, oder bis auf einen Pietro di Allegro von Reggio,[4] unbeachtet lassen und den Ursprung aus Campagnola als wahrscheinlich betrachten, dann stammt die älteste Nachricht, die wir über unsere Allegri besitzen, aus dem Jahre 1329. Zum Beweise, dass sie nicht

---

[1] Gherardo Brunorio, *Lettera sull' origine, stato e condizione del famosissimo pittore A. A. chiamato volgarmente il Correggio.* (Bologna 1716.) Wiederabgedruckt von Nicolò Tacoli unter dem Namen Carlo Talenti in den *Memorie storiche di Reggio di Lombardia.* Carpi 1769, Part. III. p. 495 u. ff.

[2] Sie wird zuerst als begründet angenommen von Brunorio, von Antonioli und von Ratti, dann von Tiraboschi, von Pungileoni u. a. zurückgewiesen.

[3] Fr. Sansovino, *dell' Origine e dei fatti delle famiglie illustri d'Italia* (Venezia, 1582), 274. — Magnanini, 92.

[4] Pungileoni, I, 4.

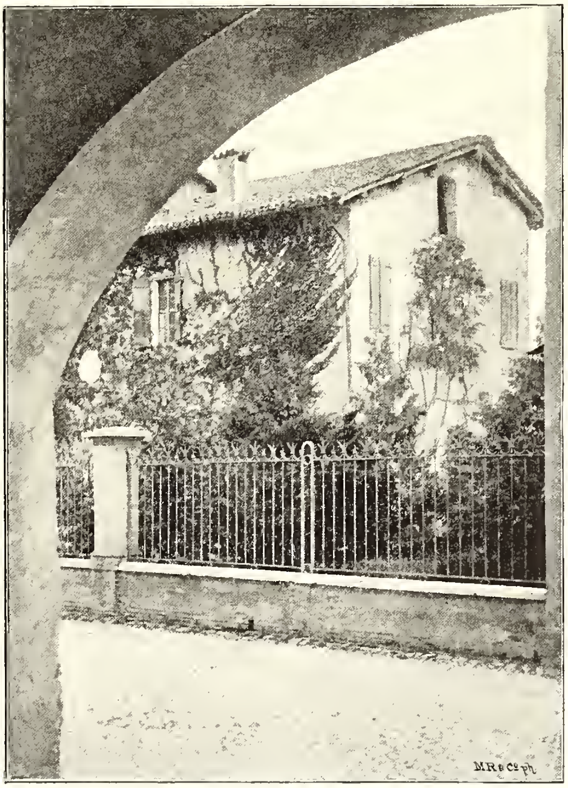
aus Castellazzo kamen, sondern immer in Correggio gewesen waren, versichert Pungileoni, ohne jedoch ein Dokument darüber vorzulegen, dass in jenem Jahre, wie Corradino Corradini registrirt, ein Allegro den Herren seinen Lehnseid leistete; andererseits giebt Brunorio nach einer gleichzeitigen Mittheilung an, dass der Name eines Allegro d'Antonio in einem jetzt verloren gegangenen Buche der Vasallen und Unterthanen der Herren von Correggio unter den Einwohnern von Campagnola vorkomme, welche, wie derselbe Notar registrirt, dem Giberto Treue schwören. Offenbar handelt es sich also um dieselbe Person. Die älteste Persönlichkeit, welche man mit Sicherheit dem Stammbaum der Allegri zu Grunde legen kann, ist deshalb ein Giacomo, der ungefähr um das Jahr 1440 lebte. Weitere Untersuchungen würden auf das Feld der Vermuthungen führen. Auch wollen wir uns wohl davor hüten, uns mit allen Verwandten unseres Malers zu beschäftigen, nur um das Vergnügen zu haben, ein trockenes Namensverzeichniss aufzustellen.[1] Diejenigen Personen, welche in direkter oder indirekter Beziehung zu ihm gestanden haben, werden im Laufe der Erzählung aus der Vergessenheit heraustreten. Nur ein bisher unbekanntes Dokument muss hier Mittheilung finden, da es uns von einem Zweige der Allegri, der auf Bologneser Territorium übergesiedelt ist, Kunde giebt und ihrer Genealogie nicht weniger als acht Namen hinzufügt. Cristoforo, der Sohn des erwähnten Giacomo und Bruder des Grossvaters unseres Malers nahm im Juni 1476 seinen Wohnsitz im Gebiete von Bologna mit seiner Gattin Orsolina und den Kindern Giberto, Francesco, Elisabetta, Antonio, Giovanni Maria, Clemente, Antonia und Pellegrina.[2]

---

[1] Der von Michele Antonioli aufgestellte Stammbaum wird von Magnanini, p. 57 wiedergegeben.

[2] Archivio di Stato di Bologna — Sezione del Comune — Ufficio delle Bollette e delle Presentazioni dei forestieri — *Denunzie di forestieri domiciliati in Bologna* — Vol. dal 1475 al 1601, 14 Juni 1476: „*Eodem millesimo* (1476) *die quartadecima iunii. Christoforus quondam Jacobi de Alegris de Corigio forensis et laborator terrarum qui ut asseruit de novo venit ad civitatem Bononie, causa habitandi in comitatu aut guardia eiusdem et ibidem opera rusticalia exercendi cum infrascripta sua familia videlicet — Ursolina eius uxore — Giberto, Francischo, Elisabet, Anthonio, Johanne Maria. Clemente, Anthonia Pellegrina eius filiis — Comparuit coram me Enoch etc. Actum ut supra presentibus Jacobo quondam Thome de Monteclaro bonon. cive — qui dixit etc. et ser Francischo de Oleo notario testibus etc.*“

Das Haus, in dem Correggio geboren wurde, befand sich im Stadtviertel *Borgovecchio* und war, wie es scheint, auf dem Grund und Boden der *Pia Società dei Verberati di Santa Maria* erbaut, welche dafür einen kleinen Zins von sieben Soldi alter Münze erhob. Vielleicht war es eines jener Häuser, die am Ende des XIV. Jahrhunderts entstanden waren, um die geflüchteten Einwohner von Campagnola aufzunehmen, da der *Borgovecchio* eine gerade bei diesem Anlasse entstandene Erweiterung der Stadt ist. Mit Unrecht jedoch erblickte Brunorio hierin einen Beweis mehr für die Behauptung, dass die Allegri aus Campagnola stammten. Erst im Mai 1446 ging das Haus in den Besitz des Jacopo Allegri über, von dem es vier Jahre später ausgebessert und erweitert wurde.[1]



Das Haus der Allegri in Correggio.

Es blieb aber nichtsdestoweniger gleich ärmlich. Als im Jahre 1514 die Bevollmächtigten, welche das Bild des h. Franciscus bestellen sollten, sich in das Haus begaben, mussten sie den Kontract in seinem Schlafzimmer *ad terrenum* (zu ebener Erde) abschliessen. Man sieht daraus, dass Correggio in ein und demselben Raume arbeitete und schlief und noch dazu im Erdgeschosse, das in dieser Gegend sehr feucht und oft sehr ungesund ist.

Eine fernere Erweiterung geschah durch den Ankauf eines zweiten Häuschens, das eine gewisse Ippolita Scaltriti zum Preise von fünf und zwanzig Dukaten im April 1529 abtrat, als unserem Maler seine

[1] Pungileoni, II, 274 u. Magnanini, 24 u. 59.

Kunst schon einen ansehnlichen Verdienst abwarf, der ihm wohl erlaubt hätte, sich eine würdigere Wohnung einzurichten. Aber er, der sein väterliches Haus liebte und bescheiden war, dachte vielleicht gar nicht daran, die Wohnung zu wechseln. Hier hatten seine Grosseltern gelebt und lebten seine Eltern, hier war er auf die Welt gekommen, hier hatten ihn die ersten Anschauungen der Kunst entzückt und hierhin hatte er sich schliesslich in noch jungen Jahren begeben, um sein Leben zu beschliessen. Dieses von ihm so geliebte Haus hätte daher seinem Sohne theuer, ja heilig sein müssen! Aber für ihn hatte der Ruhm und die Grösse seines Vaters und der Gedanke, dass er in diesem Hause gelebt und Wunderwerke der Kunst geschaffen, dass er dort gestorben war, nicht so viel Werth, dass er sich bemüht hätte, wenigstens dies zu erhalten und nicht mit dem übrigen Besitze zu verschwenden. Im Dezember 1550 verkaufte er es an Gherardino Paris.[1] Die verschiedenen Stellen des Hauses, an denen in wechselnder Jahreszeit der Notar Alessandro Paris, Sohn des Gherardino, seine Schriftstücke aufsetzte, geben noch eine deutlichere Vorstellung von der grossen Beschränktheit der Räume. Im Winter arbeitete er in dem Schlafzimmer oder in dem *ab igne* oder in der Küche; in der guten Jahreszeit unter dem äusseren Portikus am Eingang des Hauses, auf dem Treppenabsatz oder auf einer oberen kleinen Gallerie, die schon zur Zeit unseres Malers existirte. 1572 erklärte Paris, er wollte dieses Haus dauernd dem Collegium der correggianischen Notare überlassen, unter der Bedingung, dass sie dort gewisse von ihm bestimmte Arbeiten ausführten.[2] Zwanzig Jahre später jedoch hatte er entweder seine Meinung geändert oder von den Notaren das Gewünschte nicht erlangt und verfügte, dass es in Ermangelung direkter Erben dem Hospitale von S. Maria zufallen sollte, von dem es 1625 an Ranuccio Sogari für hundertsiebzig Scudi verkauft wurde. In den ersten Jahren des XVIII. Jahrhunderts stürzte der vordere Theil ein, nicht ohne die angrenzenden kleinen Häuser schwer zu beschädigen. Die Geschichte des Hauses unseres Malers könnte damit als abgeschlossen betrachtet werden, aber um nicht wieder darauf zurückkommen zu müssen, fügen wir hinzu, dass der Grund und Boden, sowie der stehen gebliebene

[1] Tiraboschi, 240.

[2] Magnanini, 21.

Theil von Francesco Contarelli angekauft wurden und dass so, nachdem der vordere Theil des Grundstückes von Schutt und Trümmern befreit war, der kleine Platz der *Case brueiate*, später *Piazzale Allegri* genannt, gebildet wurde. Von den Contarelli ging der Platz an die Congregazione di Carità über und von dieser 1854 an eine Gesellschaft von Correggianer Herren, welche ihn ankauften, um ihn in würdigem Zustande zu erhalten und ihn sechzehn Jahre später zu diesem Zwecke dem Municipium schenkten.

Die Aermlichkeit dieses Häuschens schien seit dem XVI. Jahrhundert Manchen einen Beweis zu bilden gegen die, welche den Wohlstand und Reichthum Correggios rühmten und für die zu sprechen, welche aus der Aermlichkeit seiner Mittel eine wahre Legende geschaffen hatten. Wir werden Gelegenheit haben, auf diesen Gegenstand zurückzukommen, wenn wir vom Charakter unseres Künstlers sprechen werden. Indessen haben wir zu bemerken, dass man in dem bescheidenen Häuschen, als er geboren wurde, nicht Hunger litt. Die Familie Allegri war ebenso weit entfernt von Dürftigkeit wie von Reichthum. Die Kritik konnte jedoch leicht von einer Uebertreibung in die andere verfallen, und leicht erklärlicher Weise konnte wohl mancher, nachdem man so lange die Ansicht gehört und verbreitet hatte, dass sie im Hause Correggios beinahe Hungers gestorben wären, nun, beim Auftauchen von Dokumenten, die sie als Besitzer von Häusern und Grundstücken zeigten, jene ältere Anschauung für vollständig unbegründet erklären.

Gherardo Brunorio, welcher bis auf den Allegro zurückgreift, der in der Urkunde der Gräfin Matilde um 1109 erwähnt wird, geht so weit, zu behaupten, dass sie nicht nur reich, sondern auch vornehm waren; aber die Thatsache, dass eine Tochter des Correggio einen Brunorio geheirathet hatte, lässt die Absicht oder vielmehr die Eitelkeit des guten Gherardo erkennen, der sehr mit Unrecht vergass, dass die Familie höheres Ansehen gewinnen musste durch den Ruhm des Malers allein, als durch die Zurückführung ihres Namens bis in die Zeiten der Gräfin Matilde.

Jener Cristoforo Allegri, Bruder des Grossvaters unseres Correggio, der sich 1476 in der Umgegend von Bologna niedergelassen hatte, wird in der Urkunde als *lavoratore di terre* (Erdarbeiter) bezeichnet, beschäftigt mit *opere rusticali* (Ackerbau). Dies zeigt, dass die Allegri

ursprünglich Landleute waren und dass ihre Arbeitsamkeit ihnen die Möglichkeit verschaffte, bald einige Stücke Land zu erwerben und den eigenen Grund und Boden zu bewirthschaften. Dem Zweige der Familie, der nach Correggio ging und dort blieb, gelang es sogar, den alten Beruf als Landarbeiter mit einem weniger beschwerlichen zu vertauschen und ihre Verhältnisse zu verbessern.

Der Grossvater Correggios hatte in seinem Testamente von 1485 die Güter seines Vaters Jacopo vermehrt seiner Familie hinterlassen, deren bürgerliche Stellung durch ihn wesentlich gebessert worden war. Sein Sohn Lorenzo wurde Maler und fügte die Einkünfte aus seiner Kunst denen aus seinen Landgütern von Ponte Sanguineto hinzu.

Der Vater Correggios, Pellegrino, erscheint schliesslich in den Urkunden als ein Mann von nicht gewöhnlicher Thatkraft. Während er sein Geschäft von Viktualien und kleinen Manufakturwaaren besorgte, kaufte er Grundstücke an und sorgte für die geschäftlichen Interessen seines mit Arbeiten ganz anderer Art beschäftigten Sohnes!

Es wäre überflüssig, hier alle seine kleinen Ankäufe und Pachtverträge zu erwähnen, da schon verschiedene Schriftsteller sich eingehend mit diesen Dingen beschäftigt haben. Schliesslich bestanden die Besitzthümer des Pellegrino, vermehrt durch die Einnahmen seines Sohnes und durch die Mitgift der Gattin des Letzteren, Girolama Merlini, um das Jahr 1534 aus ungefähr hundert und zwanzig Reggianischen Morgen Land, die zerstreut in der Gemeinde Fabrico und den Dörfern Mandrio, Mandriola, Fosdondo, S. Prospero, S. Biagio und S. Martino lagen. Sie bildeten zusammen ein für die damalige Zeit durchaus nicht zu verachtendes Vermögen.

Als Pellegrino 1538 sein Testament machte, war er im Stande, seiner Enkelin, der Tochter unseres Malers, welche damals vierzehn Jahre alt war, die zu jener Zeit ansehnliche Mitgift von zweihundertvierzig Gold-Scudi zu hinterlassen und verschiedene andere nicht unbedeutende Vermächtnisse festzusetzen, unter denen sich eines von zwanzig Gold-Scudi für seine Dienerin befand.[1]

[1] Tiraboschi, 239. — Pungileoni, I. 5, 6, 74; 152; II. 210, 227, 231, etc. — Magnanini, 15, 70, 95, 119, u. ff. — Tiraboschi war aus Correggio unter dem falschen Namen Pietro Rans aus Bern ein Brief *toccante la vera origine e condizione*

Der Statthalter von Parma, Alessandro Caccia, schrieb ungefähr fünf Monate nach dem Tode Correggios an den Herzog von Mantua: „Ich höre, dass den Erben *buona facultà* hinterblieben ist" — Mit den beiden Worten *„buona facultà"* (schönes Vermögen) bezeichnet der wackere Statthalter die Verhältnisse der Familie Allegri richtiger als alle Biographen, welche es für nöthig befunden haben, entweder die Armuth oder die Reichthümer derselben zu übertreiben.

---

del Correggio mitgetheilt worden (Op. cit. 255). — Das Testament des Pellegrino ist von DOMENICO MANNI in: *Osservazioni circa i sigilli antichi.* Tom. XXIX (Firenze 1784) p. 91 veröffentlicht worden.



Bonus eventus. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

III.

CORREGGIOS LEHRER.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

KÜNSTLER IN CORREGGIO. — DER PALAST DER FRANCESCA VON BRANDENBURG. — LORENZO ALLEGRI UND FRANCESCO BIANCHI FERRARI. — DIE MALERSCHULE VON FERRARA.

Alles, was von den Biographen über die wissenschaftliche Ausbildung des jungen Antonio geschrieben worden ist, beruht auf Erfindung. Die schöne Handschrift und leidliche Orthographie der von ihm herrührenden Schriftstücke zeigen, dass sein Vater nicht versäumt hat, ihn einem tüchtigen Lehrer anzuvertrauen. Das ist Alles. Pungileoni hat nur aus seiner Phantasie geschöpft, wenn er sagt, dass „Giovanni Berni aus Piacenza das Glück zu Theil wurde, ihn in den Anfängen der Wissenschaften unterrichten und Battista Marastoni aus Modena, ihn in die Geheimnisse der Beredtsamkeit und in die Heiligthümer der

Musen einführen zu dürfen.“ — Die Entdeckung, dass diese beiden Meister um das Jahr 1500 in Correggio gelebt haben, war ihm eine hinreichende Grundlage für diese Behauptung; ebenso begründet ist jene andere, dass unser Maler in vorgeschritteneren Alter „seinen Geist durch philosophische Ideen zu erweitern strebte und dass der Arzt Gian Battista Lombardi sein Lehrer war.“ [1] Wenn man noch dazunimmt, dass Jemand erzählt, er habe sich eifrig mit Mathematik beschäftigt, so haben wir in Correggio ein weiteres Musterexemplar des *uomo universale!* Zum Unglück fehlt es aber auch nicht an solchen, die mit Bestimmtheit behaupten, dass Correggio durchaus keine Neigung für dergleichen Studien gehabt hätte und dass er, da er sich von der Malerei angezogen fühlte, seine Eltern ruhig hätte schelten lassen, so viel sie mochten! [2]

Correggio hatte schon als Kind Gelegenheit, in seiner Heimath verschiedene Künstler zu sehen und Zeuge der Vollendung namhafter Werke zu sein.

Um die Mitte des XV. Jahrhunderts geschieht in Reggio nur zweier Maler Erwähnung, des Jacopo di Jodo und des Giovanni Balducci; doch bald darauf und während des ganzen übrigen Quattrocento, sowie in den ersten zwanzig Jahren des folgenden Jahrhunderts erscheint dort eine ganze Schaar von Meistern, die mehr als sonst irgend etwas anderes beweist, wie der Geist der Renaissance auch dorthin in voller Kraft gedrungen war, wie bedeutend die Stadt war, welche Liebe die Fürsten für die Kunst und den Glanz ihres Hofes hegten und welches überhaupt die Atmosphäre war, in der Correggio aufwuchs und seine natürlichen Anlagen entwickelte. Nicht nur Maler arbeiteten dort, sondern, wie aus den Werken und aus Dokumenten hervorgeht, auch Gobelin- und Teppichwirker, Goldschmiede, Bildhauer und Architekten. In den geräumigen Kapellen am Ende der Kirchenschiffe von S. Francesco, welche von Agnese und Manfredo im Jahre 1470 wieder aufgebaut wurden, sieht man an den Säulenkapitälen Engel und Wappen, die mit ungewöhnlicher Breite und Freiheit gearbeitet sind. In Notariatsakten von 1460 und 1498 begegnen wir den Namen

[1] A. a. O. I, 7 u. 19. — Andere schreiben *Muratori* statt *Marastoni.*

[2] Quirino Bigi, *Della vita e delle opere certe ed incerte di A. A. detto il Correggio.* (Modena 1880.) p. 4.

des Rinaldo Duro aus Flandern, eines berühmten Teppichwirkers, der auch mit Arbeiten für die Este und Gonzaga betraut worden ist, des Stickers Meisters Conto della Zinella aus Trento, des Zeichners Enrico da Lodi, Giacomo Piemontesios, *magister rasorum*[1] u. a. m., die eine regelrechte Schule bildeten, die grossen Zulauf hatte, und aus der geschickte Arbeiter, die an vielen italienischen Höfen gesucht waren, hervorgingen. Im Jahre 1498 wird in Ferrara ein gewisser Giovanni Cucchiari, *magister pannorum rasse,* obgleich er aus Flandern stammte, ohne weiteres „da Correggio" genannt, weil er von dort aus jener Schule kam.[2] Aus den verschiedensten, mitunter weit entlegenen Ländern kamen die Künstler dorthin. Unter den Malern befinden sich ein Bartolomeo di Giovanni und ein Francesco Angeli, beide aus Mailand; ein Giovanni Battista da Lodi, ein Giovanni di Rubiera, ein Antonio Mangoni di Caravaggio, ein Bartolomeo, genannt *Brason* aus Ferrara, ein Battista di Carlino di Bagnolo, ein Giovanni di Pietro sarto, genannt il Rosso da Carbonara und sein Sohn Sebastiano und ein Alessandrino di Giovanni d'Arceto, welche durch ihre Arbeiten oft mit den einheimischen Malern, wie Antonio Bartolotti, Lorenzo und Quirino Allegri, Baldassare Lusenti, Giovanni di Pietro di Giovanni, Giberto Trombetta, Giberto di Ubicino *optimus pictor,* Meister Latino und Bernardo di Luchino — wenn man auch diese letzteren alle zu den Correggianern rechnen darf — in Beziehung kamen. Zwei Goldschmiede, Vater und Sohn, Giovanni Antonio und Alessandro dei Cavallari, waren von Bologna dorthin gekommen.[3] Unter so vielen Künstlern befanden sich natürlich nur wenige tüchtige, viele mittelmässige und sehr viele schlechte. Nichtsdestoweniger bleibt die Anwesenheit einer für eine kleine Stadt und einen kurzen Zeitraum so ansehnlichen Zahl von Künstlern doch sehr bemerkenswerth.

---

[1] Pungileoni, II, 6—7. Quirino Bigi, *Degli arazzieri e ricamatori di Correggio.* (Correggio 1878.) Er hält einige Teppiche, die jetzt im Rathhause bewahrt werden, für Arbeiten des XV. Jahrhunderts und stellt die phantastischsten Behauptungen über sie auf, während sie in Wirklichkeit Arbeiten aus dem Ende des XVI., wenn nicht aus dem Beginne des XVII. Jahrhunderts sind.

[2] Pierre Gentili, *Sur l'art de tapis.* (Rome 1878.) p. 30.

[3] Pungileoni, II, 4—6; III, 1—2. — Bigi, *Notizie di Ant. Allegri, di Ant. Bartolotti* ecc. (Modena 1873.) pag. 6—17.

Von einigen unter ihnen besitzen wir genaue Nachrichten. Bernardo di Luchino muss entschieden jener Bernardo Correggese sein, der von 1501—1504 in Reggio die Zimmer der Anziani ausmalte,[1] wie es auch nicht unwahrscheinlich ist, dass der Mailänder Bartolomeo di Giovanni jener *Bartolomeo de Coreza* ist, der 1498 für die Herren von Novellara arbeitete. Die Bezeichnung *de Coreza* widerspricht dieser Annahme nicht, weil es Sitte war, sowohl den Ort, an dem ein Künstler gewöhnlich lebte, als auch den, aus dem er stammte, zu erwähnen, wie wir das gleiche im selben Jahre in Ferrara bei Giovanni von Flandern gesehen haben.

Von einigem Verdienst war sicherlich „der kluge Meister Bartolomeo da Ferrara, genannt *maestro Brason*," der 1509 sein Testament abfasste, in dem er seiner Frau seine ganze Habe vermachte, die aus Besitzungen in Correggio und Ferrara bestand, unter der Bedingung jedoch, der Kirche von S. Domenico einen Gold-Dukaten wieder zuzustellen (da er der Verpflichtung, ein Kruzifix zu malen, nicht nachgekommen) und einem seiner Lehrknaben ausser vielen seiner Kleidungsstücke auch einen Stein zum Farbenreiben wie zwei Zeichnungen von ihm zu überlassen. Von der Krankheit, die ihn zur Abfassung dieses Testamentes, in dem er sogar über sein Barett und seine Pantoffeln verfügte, veranlasste, genas er aber wieder. In der That sehen wir, dass ihm 1514 von der Bruderschaft von S. Maria die Ausführung eines anderen Kruzifixes und die Wiederherstellung eines Bildes des h. Petrus Martyr in Auftrag gegeben wurde.[2]

Baldassare Lusenti malte eine Kapelle der S. Orsola a fresco aus, im Auftrage der Isotta da Correggio, der liebenswürdigen und gebildeten Dichterin, der Tochter des berühmten Nicolò und Nonne im Kloster *Corpus Domini*. Als später Caterina Torelli, die Wittwe des Gian Pietro Gonzaga, einigen Zimmern in ihrem Schlosse zu Novellara ein schöneres Ansehen geben und besonders ein Kabinet für Costanza, die Tochter Gibertos von Correggio, die als Braut Alessandro Gonzagas dorthin kam, herrichten wollte, berief sie verschiedene Maler aus

---

[1] Franc. Malaguzzi-Valeri, *Notizie di artisti reggiani* (Reggio nell' Emilia 1892) p. 35.

[2] G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi* — (Modena 1855) p. 96.

Correggio, unter ihnen maestro Antonio und maestro Latino. Die Verzeichnisse der von den Gonzaga aufgewandten Kosten für die Beherbergung dieser *depintori de Correza e loro brigate* sind in den Rechnungsbüchern aus den Jahren 1515 und 1518 enthalten. Es ist sehr zu bedauern, dass die Gemälde einiger der erwähnten Maler im Kloster der Dominikaner, in der Kirche und im Hospitale von S. Antonio, im Kloster Corpus Domini, im Kapuzinerkloster und in



Innerer Hof des Palastes der Herren von Correggio.

ihrer Kirche von S. Francesco, in der nur noch die anmuthige Gestalt einer h. Lucia nahe der Eingangsthür im linken Kirchenschiff erhalten ist, zu Grunde gegangen sind.

Im Jahre 1507 liess Francesca von Brandenburg, seit drei Jahren Wittwe Gibertos, den prachtvollen Palast erbauen, der zwar vollständig verfallen ist, dessen erhaltene Theile aber, besonders die innere Loggia und die äussere Thür mit ihren feinen Reliefs, auch heute noch unsere Bewunderung erregen. In diesem Palaste, dessen Bau und dessen Ausschmückung mit Skulpturen und Gemälden Correggio als Knabe mit ansehen konnte und in dem er später als Erwachsener so

oft die geistvolle Gesellschaft Veronica Gambaras geniessen sollte, ist noch heute ein Gemach erhalten, das mit einem breiten Fries und einer kassettirten Decke geschmückt ist. Ein Band von eleganten Ornamenten in Chiaroscuro mit kühn aufgesetzten Lichtern auf dunkelblauem Grunde, in dem die Gestalt Neptuns, umgeben von muthwilligen Satyrn und musicirenden Sirenen, von Greifen, Schilden mit der Jahreszahl 1508, häufig wiederholt ist, zieht sich ringsum hin. Man hat in diesem Gemälde ausschliesslich den ferraresischen Einfluss erkennen wollen, während gewisse Formen mantegnesken Ursprung verrathen. Jedenfalls kann man darin die Hand Cesares da Reggio erkennen, der, sogleich nachdem er das erwähnte Gemach vollendet hatte, die Wölbung und die Lünetten der Sakristei von S. Giovanni Evangelista in Parma in derselben Weise mit Grotesken und Ornamenten in Chiaroscuro auszumalen begann.

Von den vielen angeführten Malern wird jedoch Antonio Bartolotti degli Anceschi, genannt *Tognino*, den viele für den ersten Lehrer Correggios halten, als der bedeutendste erachtet. Kurz nach der Mitte des XV. Jahrhunderts geboren, lebte er bis 1527. Es existiren verschiedene Nachrichten über Werke, welche er für die Franciskaner und für die Kirche S. Maria della Misericordia ausgeführt hat.[1] So muss man wohl auch annehmen, dass jener Meister Antonio, der zwischen 1514 und 1518 im Schlosse von Novellara arbeitete, Bartolotti und nicht Correggio gewesen sei. Da andere Urkunden uns nicht zu Gebote stehen, macht diese Namensgleichheit uns die Entscheidung unmöglich. In der Gallerie der Este in Modena wird ihm fragweise ein Frescobild zugeschrieben, das in Wahrheit von Correggio selber herrührt, und das die Madonna mit dem Kinde, einem kleinen Engel und den Heiligen Franciscus und Quirinus darstellt. Bei den verschiedenen Transporten von einer Kirche in Correggio zur anderen und 1787 von dieser Stadt nach Modena litt, trotz tausend Vorsichtsmassregeln, das Werk doch so sehr, dass es zerstört und verdorben war, als man es 1845 von der Mauer auf Leinwand übertrug.[2] Es ist daher nicht

[1] Pungileoni, I, 188; II, 27. — Bigi, Notizie di A. A., e di A. Bartolotti, p. 6 u. ff.

[2] Adolfo Venturi, *La Galleria Estense in Modena.* (Modena 1883.) p. 342 u. ff.

mehr möglich, aus dem Verhältniss seiner Malweise zu der der ersten Werke Correggios ein Urtheil zu gewinnen, ob die ganz naturgemässe Annahme, dass Bartolotti der erste gewesen ist, der den jungen Allegri in seiner Kunst unterwiesen hat, aufrecht zu erhalten sei.

Unleugbar indessen lässt sich nichts einfacheres und natürlicheres denken, als dass er als Kind in einer Werkstatt seiner Familie, in der sein Oheim Lorenzo und sein Vetter Quirino malten, eine tiefe Neigung zur Kunst gefasst und seine ersten Versuche in der Malerei gemacht habe. Zu jeder Zeit hat die Ausübung irgend einer Kunst im eigenen Hause die ersten Neigungen der Kinder bestimmt. Wie viele Maler sind nicht die Söhne oder Enkel von Malern, wie viele Musiker die Söhne oder Enkel von Musikern gewesen. Es existiren traditionelle Anlagen nicht nur in den Racen, sondern auch in den Städten und Familien; wer dem nicht Rechnung trägt, versäumt, eines der besten kritischen Hilfsmittel für die Forschung zu verwerthen. Wir brauchen in der That die Emilia nicht zu verlassen, um Beispiele hierfür in den Familien der Loschi und Mazzola in Parma, der Francia und Carracci in Bologna, der Erri in Modena, der Dosso in Ferrara, der Longhi in Ravenna zu finden.

Wie wird man der Thatsache, dass Lorenzo Allegri, der Bruder seines Vaters, Maler war, ihre Bedeutung für die erste künstlerische Ausbildung Correggios abstreiten können? Wie sollten die beiden kleinen Vettern, Quirino und unser Antonio, die in gemeinsamem Spiel aufwuchsen, nicht auch wetteifernd ihre ersten Versuche mit Stift und Farbe gemacht haben?

Die witzige Bemerkung Rinaldo Corsos, dass Lorenzo, „wenn er einen Löwen machen wollte, eine Ziege malte und nachher den Namen darüber schrieb,“[1] schien vielen als Beweis zu genügen, dass er unmöglich dem jungen Neffen, der so frühzeitig eine tiefe Neigung zur Kunst gezeigt hat, die ersten Unterweisungen in der Malerei ertheilt haben könne. Tiraboschi dagegen hält sich an die Kritik der gesunden Vernunft, die immer die überzeugendste ist, und fragt einfach: „Da er einen

[1] *Dichiarazione fatta sopra la seconda parte delle Rime della Divina Colonna marchesa di Pescara, alla Molto Ill: Mad. Veronica Gambara da Correggio ed alle donne Gentili dedicata.* (Bologna 1542—1543.)

Onkel hatte, der Maler war, wenn auch wohl ein sehr mittelmässiger, warum soll es unwahrscheinlich sein, dass er von diesem die ersten Anfangsgründe der Kunst lernte?“ [1]

Wenn indessen in den Dokumenten dem Lorenzo nur bescheidene Arbeiten zugeschrieben werden, so findet man dafür doch, dass er im Jahre 1503, als Correggio neun Jahre alt war, die Kapelle delle Indulgenze ausmalte und ein Altargemälde für S. Francesco, die bevorzugte Kirche der Herren der Stadt, ausführte. [2] Im Palaste, der dem Grafen Giberto gehört hatte, war bis um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts ein Saal erhalten, in dem sich das Wappen dieses Fürsten, in Verbindung mit dem der Herren von Mirandola befand, und verschiedene Fresken mit mythologischen Scenen, von denen eine die Unterschrift *Laurentius P.* trug. Pungileoni gesteht zwar erst zu, dass zu seiner Zeit von diesem Gemälde kaum mehr eine Spur zu sehen gewesen sei, beeilt sich aber trotzdem hinzuzufügen, dass er nicht glauben könne, dass es von Lorenzo herrühre. Wie man sieht, steht seine Schlussfolgerung auf schwachen Füssen.

Mochten jene Fresken nun von Lorenzo Allegri herrühren oder nicht, jedenfalls hat die Kritik nicht das Recht, das Erzeugniss eines Künstlers nicht auf Grund der Arbeit selbst, sondern allein auf ein Witzwort hin für stümperhaft zu erklären. Wenn wir mit den Beispielen etwas hoch greifen wollen, wie würde wohl die *Divina Commedia* beurtheilt werden, wenn sie zu Grunde gegangen wäre und man nur dem Cecco d'Ascoli Glauben schenken musste, der sich über Alighieri die beleidigende Bemerkung erlaubt, er quake wie die Frösche? Wenn man keines der lieblichen Altarbilder Francias mehr in den Kirchen und Gallerien bewundern könnte, welche Vorstellung würde man sich von seiner Kunst machen, wenn man nur wüsste, dass ein Michelangelo ihn *goffo,* plump, nannte und zu einem seiner Söhne sagte: „Dein Vater macht schönere lebendige Figuren als gemalte!“ Und schliesslich, um die Beispiele nicht zu häufen, was für einen Begriff würden wir von unserem Allegri haben, wenn von ihm nichts geblieben wäre, als die Aeusserung jenes Kanonikus, der

[1] A. a. O. 245.

[2] PUNGILEONI, I, 14 u 15; II, 4 u 23.

über die Malereien in der Kuppel des Domes von Parma spottete und sie *„un guazzetto di rane“*, ein Ragout von Fröschen, nannte.

Lorenzo wird entschieden kein grosser Künstler gewesen sein, aber der Ausspruch Rinaldo Corsos (der einem von Vasari sehr ähnlich ist) schliesst nicht aus, dass er es gewesen sein könne, der zuerst die Neigung des jungen Correggio bemerkt und ihm ein Stück Kohle in die Hand gegeben habe. Der Erfolg hängt vor allem von der Entwickelung der persönlichen Anlagen ab, und wenn auch die grössten Männer gern an ihre Lehrer zurückdenken, so lächeln sie doch wohl mitunter, wenn sie sich der naiven Unwissenheit desjenigen erinnern, der ihnen die Anfangsgründe der Kunst, der Literatur oder der Wissenschaften beigebracht hat. Lorenzo starb im Dezember des Jahres 1527. Er lebte also lange genug, um die Kunst seines Neffen in ihrer vollen Entfaltung sehen zu können.

Vasari thut der Lehrer Correggios keine Erwähnung; erst im Beginn der zwanziger Jahre des XVII. Jahrhunderts bezeichnet eine von Gian Battista Spaccini in die modenesische Chronik des Tommasino de'Bianchi, genannt de' Lancellotti, eingefügte Bemerkung als solchen einen gewissen Francesco Bianchi-Ferrari. Diese Nachricht, welche später in die *Storie di Modena* des Vedriani[1] überging, verbreitete sich sogleich und fand, wiewohl sie von Tiraboschi,[2] Pungileoni[3] und anderen bekämpft wurde, doch damals, wie auch noch heute, Aufnahme. Ein geschätzter Kunstkritiker hat noch kürzlich geschrieben: „Diese Tradition hat eine festere Grundlage, als man gewöhnlich annimmt, denn wenn die Notiz sich wirklich in der von Spaccini kopirten Chronik des Lancellotti befindet, ist sie unbestreitbar, wenn sie indessen von Spaccini gegen Ende des XVI. Jahrhunderts hinzugefügt wurde, ist sie immerhin eine frühzeitig aufgenommene Tradition und zum wenigsten sehr wahrscheinlich. Man hat eingewendet, dass Correggio, als Francesco Bianchi-Ferrari im Jahre 1510 starb, erst sechzehn Jahre alt war und dass daher der modeneser Maler ihn nur in den ersten Anfangsgründen der Kunst hätte unterrichten können. Dagegen kann man im Allgemeinen geltend machen,

[1] Lod. Vedriani, *Historia dell'antichissima città di Modena*, Part. II (Modena 1667), pag. 479.

[2] A. a. O. 243 u. 331.

[3] A. a. O. I, 12 u. II, 10

dass die Künstler der Renaissance häufig sich sehr frühzeitig entwickelt haben, aber auch, dass es nichts weniger als sicher ist, dass Correggio in jener Zeit erst *sechzehn Jahre* alt war, da das Datum seiner Geburt, die man auf 1494 festgesetzt hat, keine andere Begründung besitzt, wie Tiraboschi sagt, „als die nicht sehr alte Grabschrift, die man ihm in Correggio errichtet hat und in der angegeben wird, dass er 1534 im Alter von 40 Jahren gestorben sei.“ [1] Hier ist offenbar die Kritik im Interesse der eigenen Meinung zu weitherzig gewesen, anstatt sich streng an die Thatsachen zu halten. Dass Lancellotti nichts von einer Unterweisung Correggios durch Bianchi-Ferrari erwähnt hat, geht aus der Handschrift des Chronisten selbst hervor, und ohne irgend welchen Anhaltspunkt darf man doch wohl nicht annehmen, dass frühere Niederschriften derselben verloren gegangen seien, um so mehr, als Spaccini selber eingesteht, dass er Erinnerungen an Thatsachen und Personen hinzugefügt habe. [2] Der Nachricht selbst kann man hinsichtlich der Zeit ihrer Entstehung keine grosse Bedeutung beilegen, weil Lancellotti zwei Drittel eines Jahrhunderts später lebte als Bianchi-Ferrari. Was endlich die Frage anlangt, ob Correggio der Zeit nach sein Schüler sein konnte, so bleibt schliesslich noch zu bemerken: dass er ungefähr im Jahre 1494 geboren worden ist, erfahren wir aus viel früheren Nachrichten als jener Inschrift, nämlich aus den Worten Vasaris und, was noch mehr zu bedeuten hat, aus den Angaben, die sich den Urkunden entnehmen lassen. Correggio vor jenem Jahre geboren werden zu lassen, mag wohl denen passen, die ihn in die Schule des Bianchi-Ferrari schicken wollen, aber sicher nicht, wem es auf klare und einfache historische Resultate ankommt. So muss man den Daten aufs äusserste Gewalt anthun, um die Hypothese, dass Correggio mit sechzehn Jahren bei dem modenesischen Meister studirt habe, aufrecht erhalten zu können.

Lancellotti schreibt: „Am 8. Februar 1510 starb Meister Francesco de Bianchо Frare, ein ausgezeichneter Maler und rechtschaffener Mann; er starb an einer *unheilbaren Krankheit, welche drei Monate lang gewährt*

[1] Adolfo Venturi, *Il pittor delle grazie.* (Nuova Antologia, XXX, 239 — Roma 1890.)

[2] Tiraboschi, A. a. O. V, 136.

hatte."[1] Diese letzterwähnte lange Krankheit kürzt die Zeit, in der Correggio den Unterricht Bianchis hätte geniessen können, noch mehr ab; denn da offenbar Correggio bei ihm nicht hätte in die Lehre gehen können, als er so schwer krank wurde, so müsste er schon einige Zeit vorher zu ihm gekommen sein, ungefähr um 1508, also als er nicht sechzehn, sondern kaum vierzehn Jahre alt war. Mit aller Achtung vor der modernen Kritik und vor der Frühreife der Maler der Renaissance glauben wir doch nicht, dass Pellegrino Allegri und Bernardina Aromani ihren einzigen, noch so jungen Sohn fortgegeben und in Modena gelassen hätten, damit er dort die Anfangsgründe des Zeichnens und der Malerei erlernte, während sich doch, wie man gesehen hat, in Correggio mehr als ausreichende Lehrer befanden. Die Schwierigkeiten vermehren sich unverhältnissmässig, wenn man der Ansicht Giovanni Morellis sich anschliessen will, der unseren Maler mit ungefähr zwölf Jahren in die Lehre nach Modena schickt und ein oder zwei Jahre darauf in die Schule Francias nach Bologna. Er sagt: „Bianchi war intim befreundet mit Francesco Francia und Lorenzo Costa und muss mit ihnen zusammen die Frescobilder im Palaste Bentivoglio in Bologna gemalt haben. So können wir auch vermuthen, dass sein genialer Schüler aus Correggio, der sehr wohl seine Lehrzeit bei Bianchi im Jahre 1507 oder 1508 beendet haben konnte, von ihm in die Werkstatt seines Freundes Francia geschickt worden sei, um sich in der Kunst zu vervollkommnen."[2] Wenn wir schon wenig dazu berechtigt sind, an den Unterricht Bianchi-Ferraris zu glauben, so haben wir absolut keinen Grund, in ihm einen direkten Schüler Francias zu sehen. Es lässt sich sogar ein sehr triftiger Grund anführen, der uns veranlassen muss, die Anwesenheit Correggios in Francias Werkstatt auszuschliessen. Dieser hat in seinen Ausgabebüchern (die Malvasia

[1] Tommasino de' Bianchi, detto de' Lancellotti, *Cronaca modenese,* Vol. I. (Parma 1862) p. 77. Eine andere Hypothese, dass unter den Lehrern Correggios auch Pellegrino Munari aus Modena genannt werden müsse, verdient keine Besprechung. Siehe A. R. Mengs, *Opere,* Tom. II. (Bassano 1780) pag. 139 u. ff. — Tiraboschi (VI, 244) und Pungileoni (II, 9) ferner erzählen uns, welche lustige Verwechselung die Veranlassung war, dass auch Michele und Pier Ilario Mazzola zu den Lehrern Correggios gerechnet worden sind.

[2] *Le opere dei Maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* (Bologna 1886.) p. 122.

wiederholentlich gesehen und durchforscht hat) die Namen seiner zweihundert Schüler verzeichnet. Sollte es nun möglich sein, dass Malvasia, der, um die Bedeutung der Francia'schen Schule darzuthun, einige dreissig weniger unbekannte Namen hervorhob, hierbei den berühmten Namen Correggios ausgelassen hätte?[1]

Aber welche Bedeutung kann schliesslich für die Geschichte derjenige haben, der ein künftiges Genie in den ersten Anfangsgründen einer Kunst oder Wissenschaft unterrichtet hat? Welche Bedeutung kann die Kenntniss der Lehrer haben, die Dante Alighieri oder Shakespeare das Alphabet lehrten oder Copernikus und Galileo die ersten Begriffe der Arithmetik beibrachten? Den Lehrer zu kennen, ist nur dann werthvoll, wenn seine Kunst in die Seele des Schülers übergegangen ist und ihm eine Richtung gegeben hat, wenn sie zu einer förmlichen Transfusion der Gefühle geworden ist, zu einer Weiterbildung besonderer Formeln, einer fortschreitenden Entwickelung einer ganzen, besonderen Methode, mit einem Worte, wenn sie für den neuen Künstler ein wirklicher Antrieb wurde auf der Bahn des Ruhmes.

Die bewährtesten modernen Kritiker stimmen darin überein, in der Kunst Correggios die höchste Entwickelung des emilianischen Styles, oder besser gesagt, des ferraresischen, der damals vorherrschte, zu erblicken.[2]

Jede Schule arbeitete mit ihr eigenthümlicher Empfindung auf die Vervollkommnung der Formen und der Farbe hin: die Verkörperung einer typischen Schönheit war damals das Resultat heroischer Anstrengungen und geduldiger Arbeit vieler Künstler durch viele Jahrzehnte. Durch Giorgione und Tizian gelangte die venezianische Kunst zu ihrem höchsten Glanze, durch Leonardo und Andrea del Sarto die toskanische, durch Raffael die umbrische Kunst. Correggio war es vorbehalten, alle Elemente der ferraresischen Kunst zusammen zu fassen, sie durch das

---

[1] C. C. Malvasia, *Felsina pittrice.* (Bologna 1844.) I, 56.

[2] Das Verdienst, dies zuerst hervorgehoben zu haben, gebührt Giovanni Morelli: A. a. O. p. 121 u. ff. — *Italian Painters* (London 1892) 223 u. ff. — Morellis Resultate wurden bestätigt durch Gustavo Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento* (Milano 1891) p. 354 u. ff., Ad. Venturi, *Il pittor delle Grazie*, J. P. Richter, *Correggio in: Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*, herausgegeben von Dr. Robert Dohme (Leipzig 1879) etc.

Studium kräftige und freiere Formen, durch seinen Genius volles Leben gewinnen zu lassen. Wie grosse Bewunderung auch Mantegna in ihm erweckte, die Tradition, die Umgebung und seine eigene zarte und liebenswürdige Natur waren doch mächtig genug, ihn in seiner Kunst den einfachen Ausdruck jener Meister bewahren zu lassen, die durch ihre Werke den Städten der Este und der Bentivoglio Glanz verliehen hatten. So blieb er in seinem Styl und in seinem Kunstempfinden der ferraresischen Kunst und im Besonderen der des Dosso und Lorenzo Costa treu. —

Die Stadt Correggio liegt mitten zwischen Parma, Reggio, Modena, Carpi, Bologna, Ferrara und Mantua. Beinahe überallhin in dieser Gegend verbreitete sich in Allegris Kinderzeit durch die Kunstwerke oder die Schulen der Geist der ferraresischen Kunst. Adolfo Venturi bemerkt: „In manchen historischen Momenten offenbaren sich in einer bestimmten Gegend Wünsche und Bestrebungen, Ideale, die Gestalt gewinnen, Charakterzüge, die im Allgemeinen die Formen bestimmen, die der neue Künstler aufnehmen und vervollkommnen muss. Es liegt nicht in seiner Macht, sie von sich zu weisen, wie er nothwendiger Weise von den Seinen und im Verkehr mit den Seinen den Dialekt der Heimath lernen muss." Er fährt fort: „Ferrara hatte um das Jahr 1510, in der Jugendzeit Correggios, in seinen Mauern noch die Abkömmlinge jener Meister, die zu künstlerischer Bedeutung gelangt waren auch durch die Unterstützung Lionellos von Este, des fürstlichen Humanisten, dessen Freigiebigkeit und Anregung die Kunst in seiner Stadt so viel zu verdanken hat. Auf den Ruf des Herren von Ferrara kamen zu ihm Pisanello, den der Veroneser Guarini und ein Chor von Poeten mit ihren Gedichten begrüssten, Jacopo Bellini, der Vater der Begründer der venezianer Schule, Mantegna, der die Erstlinge seiner Kunst darbrachte, und Piero della Francesca, der die Wissenschaft der Perspective ihnen offenbarte. Und noch viele andere: Rogier van der Weyden, der aus Flandern ein Triptychon mitbrachte und die Verwendung der Oelfarben lehrte, Alfonso di Spagna, der das Studirzimmer von Belfiore, in dem Lionello von Este bei seinen Büchern und im Umgange mit Gelehrten Erholung suchte, mit Gemälden schmückte, und Angelo da Siena, genannt Parrasius, der dort die Musen malte, die Cyriacus von Ancona besang und für so naturgetreu schätzte,

dass er meinte, die Bienen könnten von den im Grase zu Füssen der Melpomene schimmernden Blumen getäuscht werden. Diese und andere Künstler, die von allen Seiten her in grosser Anzahl nach Ferrara gekommen waren, hatten die Veranlassung zur Entstehung einer Malerschule kraftvollen, nordischen Kunstcharakters gegeben. Es tritt Cosmè Tura auf, der fieberhaft nach der Wahrheit sucht, mit dem Pinsel die Muskeln fast zu seciren strebt, den Ausdruck bis zur Grimasse, die Bewegung bis zur Gewaltsamkeit und Uebertreibung steigert, es tritt zu gleicher Zeit Francesco del Cossa auf, der den grossen Saal della delizia di Schifanoia mit seinen starkknochigen Figuren bevölkert und die Altäre von Bologna mit seinen grämlichen Heiligen. Beide Meister hinterliessen als hauptsächliche Erben ihrer Kunst Ercole de' Roberti und Lorenzo Costa. Der Erste, genial in der Composition und voll dramatischer Kraft, hinterliess in Bologna ein malerisches Denkmal, das Vasari zu einer seiner wirkungsvollsten literarischen Beschreibungen begeisterte. . . . Auf ihn folgten die Anhänger Costas, nicht Cossa, der nach Bologna ging, um mit Francia die Herrschaft im Reiche der Kunst zu theilen. Seine Vorliebe für Verkürzungen, die Lebhaftigkeit seiner Erfindung, seine feine Empfindung für das Landschaftliche blieben das Erbtheil der neuen künstlerischen Generation. . . . Im Beginne des XVI. Jahrhunderts jedoch werden ihre Leistungen wesentlich schwächer, sie bewegen sich nur in Formeln und bieten das Bild einer veralteten Kunst. Costa selbst, der eine künstlerische Verwandtschaft mit Roberti gezeigt und sich an ihm begeistert hatte, lässt in seinen Werken nicht mehr die kräftigen Charakterzüge seiner Jugendjahre erkennen. Schon in den ersten Jahren des Cinquecento hat er augenscheinlich seine jugendliche Kraft verloren, seine Figuren scheinen schwächlich zu werden, sie gehen gekrümmt einher und neigen den Kopf auf die Schulter.“

Costa hatte verschiedene Schüler und Nachahmer, unter denen als der Beste Ercole Grandi gelten kann, der im Palazzo Calcagnini in Ferrara „das fröhliche Leben der Renaissance darstellte, indem er rund um einen mit orientalischen Teppichen verzierten Balkon Kindergestalten mit musikalischen Instrumenten und Blumenkränzen, Knaben mit Affen, Narren, Hofleute, Sänger und blonde Frauen malte. Die Lebendigkeit und das kräftige Kolorit des Grandi, der stark idealistische

Zug seiner Landschaften, die ganz im Azur zu schwimmen scheinen, zeigen ihn als den besten Repräsentanten des Costa'schen Kreises in Ferrara; er war auch der geschickteste unter den vielen Künstlern, die dort zu Anfang des XVI. Jahrhunderts lebten, bis zu der Zeit, in der Correggio seine Ausbildung vollendet hatte.“[1]

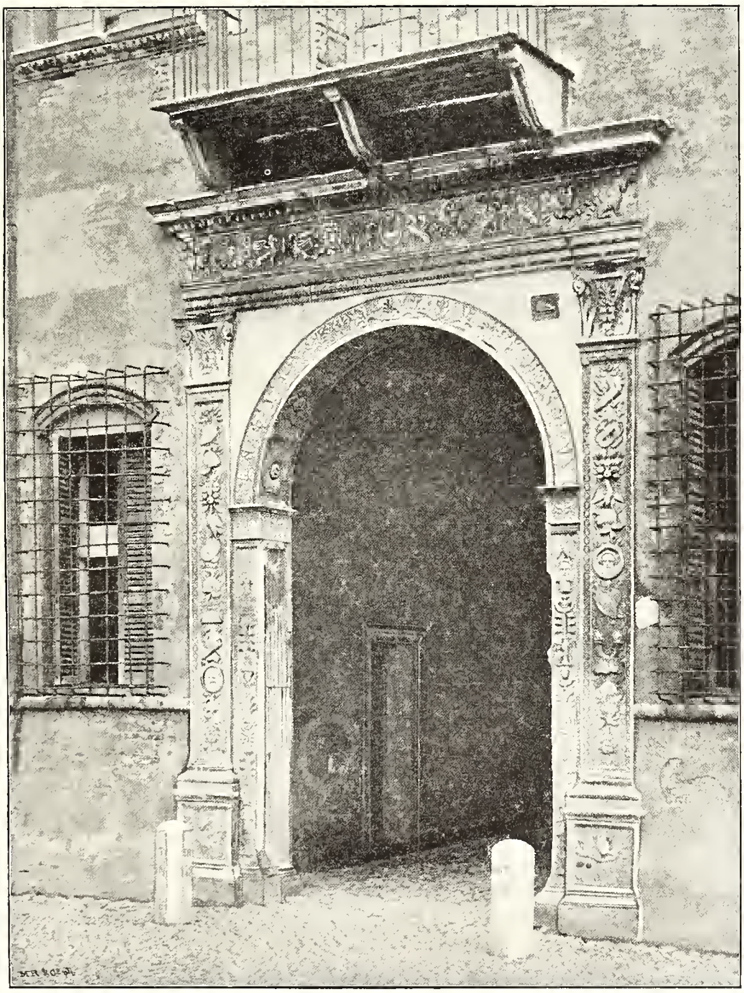
Die fortgesetzte angestrengte Arbeit so vieler Künstler musste sich nothwendiger Weise weiter entwickeln und ihren Einfluss auf einen weiten Umkreis um Ferrara ausüben. Wir brauchen nicht von Bologna zu sprechen, wo die Kunst der ferraresischen Maler, wie bekannt, am Hofe der Bentivoglio so hohe Gunst genoss. Um die Mitte des XV. Jahrhunderts hatte sich Galasso dorthin begeben, kurz darauf, gerade im Jahre 1470, Francesco del Cossa, der durch seine Fresken im Palazzo Schifanoia schon berühmt geworden war. Ercole Roberti lebte zwischen 1480 und 1486 in Bologna, wohin Costa ihm 1483 folgte. Die bologneser Schriftsteller haben lange Zeit behauptet, dass dieser Letzte ein Schüler Francias gewesen sei; aber Francia begann erst um diese Zeit sich der Malerei zu widmen, während er früher sich auf seine Thätigkeit als Goldschmied beschränkt hatte. Dass die Kunst des Lorenzo Costa von der Robertis herstammt, wird jedem klar werden, der die Triumphe in der Kapelle der Bentivoglio in S. Giacomo in Bologna betrachtet. Im Laufe der Zeit wurde Costa, nachdem er erst Francia beeinflusst hatte, seinerseits von diesem beeinflusst und, seiner milden Richtung folgend, zarter in den Formen und lebhafter in der Farbe. Meyer[2] hat daher wohl Recht, wenn er meint, dass die Charakterzüge Francias, welche Morelli in den Jugendwerken Correggios zu bemerken glaubt, auf diesen durch Vermittelung Costas gekommen seien.

In Modena entwickelte sich inzwischen die Kunst in Formen, die von den ferraresischen abgeleitet waren. Es ist bekannt, dass verschiedene Maler aus dieser Stadt mit Francia und Costa zusammen arbeiteten. Ferner „erinnert die krass realistische Manier und die charakteristische Kraft der modenesischen Maler der Erri an die Art Cosmès und Costas; Bartolomeo Bonascia zeigt sich auch in dem Reliefstyl der Einzelheiten als strenger Nachfolger dieses letzteren Meisters; in den mageren Köpfen Bianchi-Ferraris mit ihrem eckigen Knochen-

[1] *Il pittor delle grazie*, 234—237.

[2] *Correggio*, 69.

bau spiegelt sich Turas Kunststyl wieder, in ganz gleichartiger Weise wie in Ercole Roberti; Pellegrino Munari, den Vasari als „eine Zierde seines Zeitalters" bezeichnet, der ursprünglich sich an Bianchi angeschlossen hatte, nähert sich auch seinerseits nach und nach dem Hauptmeister der Schule in seiner Zeit, Lorenzo Costa."[1]



Aussenthor des Palastes der Herren von Correggio.

Der ferraresische Einfluss, der in Reggio an Kraft zu verlieren beginnt, verliert sich vollständig nur in Parma, wo Künstler thätig waren, die sich den lombardischen und venezianischen Kunstformen zuneigten. Von diesen werden wir sprechen, wenn wir über den Stand der Kunst in jener Stadt zu handeln haben werden zur

[1] AD. VENTURI, *Il pittor delle grazie*, 239. *La pittura modenese nel sec. XV.* (*Archivio storico dell' arte* III, 879. — Roma 1890.)

Zeit, als Correggio sich dorthin begab. Nach Reggio dagegen waren die Maineri aus Bologna und Ferrara gekommen, Simone Fornari und Cesare, dessen Werke den Einfluss sowohl Robertis als auch Mantegnas zeigen.[1] Und so folgte man auch in Correggio den ferraresischen Traditionen. Unter den hervorragendsten Künstlern, die dort in den ersten Jahren des Cinquecento blühten, wird ein Bartolomeo da Ferrara, genannt *Brason*, erwähnt; das Gemälde mit der heiligen Lucia in S. Francesco zeigt ferraresischen Charakter, die Skulpturen am Palazzo dei Signori erinnern an jene am Palazzo dei Diamanti in Ferrara und einige Fresken, die uns beschrieben sind, bezeugen, dass Cesare da Reggio dort zwischen 1507 und 1508 arbeitete. Ohne also seine Heimath zu verlassen, musste unser Maler die ersten künstlerischen Eindrücke von Werken der ferraresischen Kunst empfangen. Was aber noch bedeutungsvoller ist, von früher Jugend an hatte er auch Gelegenheit, die Formen und das Kolorit Costas zu betrachten, da in derselben Kirche von S. Francesco sich auch ein Altargemälde von ihm befand.[2]

In der weiten emilianischen Umgegend und im günstigsten Augenblicke der Renaissance erhob sich daher eine Kunst von selbständigem Gepräge, die, wenn sie auch nicht mit der Idealität und der ästhetischen Kraft der florentiner und venezianer Kunst in Wettstreit treten konnte, doch durch die tüchtige und ernste Erforschung der Wahrheit sich ihr an die Seite stellen durfte.

---

[1] G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi.* — G. B. Venturi, *Notizie di artisti Reggiani non ricordati dal Tiraboschi* (Modena 1883). — Fr. Malaguzzi-Valeri, *Notizie artistiche, a. a. O.*

[2] Pungileoni, II, 43.



Die Erde. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

IV.

CORREGGIO IN MANTUA.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

DER EINFLUSS MANTEGNAS. — ANGEBLICHE REISEN NACH ROM UND MAILAND. — LORENZO COSTA, DOSSO UND LIONBRUNO. — CORREGGIO ZUGESCHRIEBENE GEMÄLDE IN MANTUA.

Dem Einflusse der Werke Andrea Mantegnas auf Correggio, unter deren Einwirkung seine von der ferraresischen Schule abhängige Kunstweise eine breitere und freiere Entwickelung nehmen konnte, ist von der einen Seite eine zu grosse, von der anderen wieder gar keine Bedeutung beigemessen worden; und auch von den Kritikern, die neuerdings sich mit der Frage beschäftigt haben, ist er zu gering angeschlagen worden.

Im XVII. Jahrhundert war die Ansicht, dass unser Maler aus seiner Schule hervorgegangen sei, fast ganz allgemein verbreitet. Francesco

Scannelli sagt in seinem 1657 in Cesena gedruckten *Microcosmo della pittura:* „es sei die Ansicht der hervorragendsten Kenner der Malerei, dass ein solcher Meister schon von frühester Jugend an die gründliche Unterweisung des kenntnisreichen Mantegna genossen haben müsse."[1] Ratti,[2] Mengs[3] und Andere gaben später diese Nachricht als Thatsache. Da aber durch Dokumente festgestellt worden ist, dass Mantegna 1506, als Correggio erst ungefähr zwölf Jahre zählte (und nicht, wie man früher annahm, 1517) gestorben ist, so hielten einige Geschichtsschreiber, da jede Möglichkeit persönlicher Beziehungen zwischen diesen beiden Künstlern ausgeschlossen war, ohne Weiteres jede Nachforschung für überflüssig und den Nachweis von Mantegnesken Elementen in den frühesten Werken Correggios für unhaltbar.[4]

Es lag natürlich sehr nahe, dem entgegenzuhalten, dass, wenn Correggio sich auch nicht in der Werkstatt und unter der unmittelbaren Leitung Mantegnas ausgebildet habe, er doch sehr wohl in Mantua an den Werken dieses Meisters studirt haben könnte.[5] Meyer meint sogar, es sei über jeden Zweifel erhaben, dass die Kunstweise Mantegnas *wesentlich* auf Allegri eingewirkt habe. Dass dieser Einfluss jedoch ein durchaus bestimmender gewesen sei, wie es der berühmte Historiker annimmt, können wir allerdings nicht zugeben, da wir seine Werke für eine logische Weiterentwickelung der emilianischen Kunstformen halten; aber ebensowenig können wir mit Denen übereinstimmen, die in dem einseitigen Bestreben, die ferraresische Kunstweise in den Jugendwerken Correggios nachzuweisen, diesen Einfluss auf wenige Motive und Erinnerungen beschränken wollen und als das letzte Werk, in dem sie wahrnehmbar seien, das grosse Altargemälde bezeichnen,

---

[1] Pag. 275.

[2] A. a. O. 25 u. 27.

[3] *Opere.* I, 175.

[4] Tiraboschi, VI, 244. — Commentar zu *Vasari*. IV, 110.

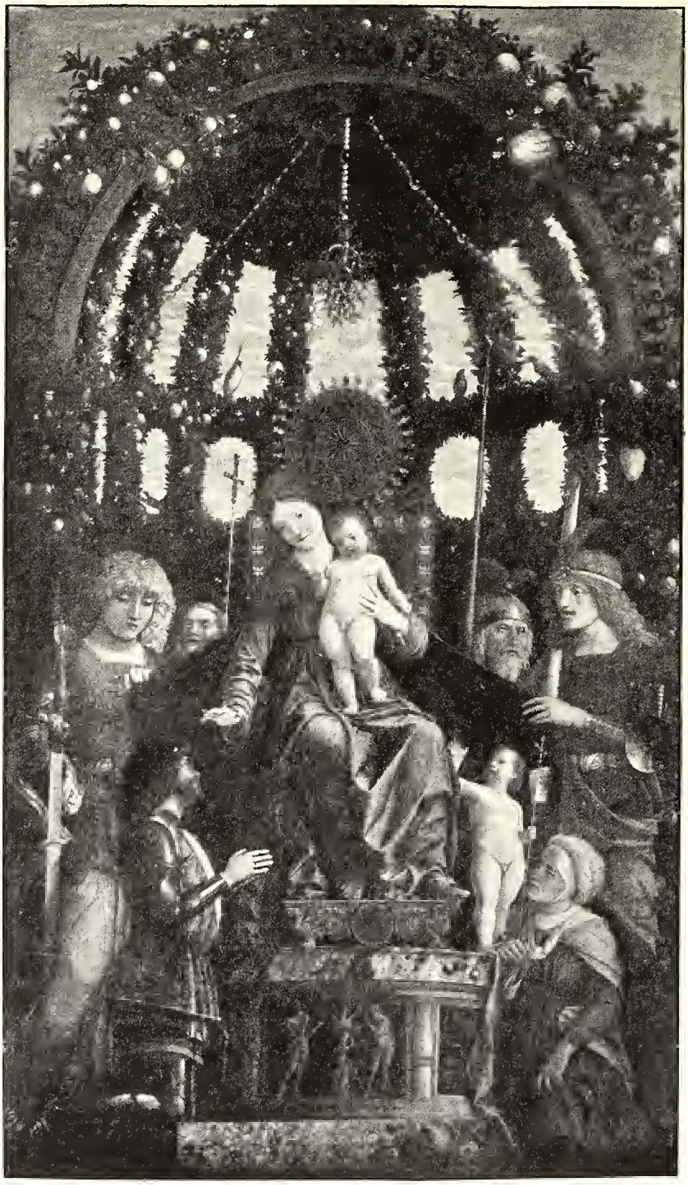
[5] L. Lanzi, *Storia pittorica d' Italia*. Tom. IV, cap. III. — Pungileoni, I, 32. — Blanc, *Histoire des peintres — École lombarde* (Paris, 1876): *Le Corrège.* — C. L. Eastlake, *Handbook of painting. The italian schools* (London, 1874) II, 497. — J. Meyer, A. a. O. 62 u. f. — M. Compdon Heaton, *Correggio* (London, 1890) p. 5. — J. Burckhardt, *Le Cicerone* (Paris, 1892) II, 713. — Carlo di Lützow, *I tesori d'arte dell'Italia* (Milano, 1886) p. 182 u. s. w.

das von Correggio für die Kirche S. Francesco gemalt worden ist, und das sich jetzt in Dresden befindet. Ein bedeutender Kunsthistoriker will den Einfluss Mantegnas auf Correggio auch in dem köstlichen Gemälde im Besitze des Cavaliere Benigno Crespi in Mailand bemerken: „in den Köpfen der Putten, die oben schweben, und in der heiligen Anna.“ Ja er meint sogar, dass „der Kopf der heiligen Anna für eine Copie nach Mantegnas Bild derselben Heiligen in einer Kapelle von S. Andrea in Mantua und in andern Gemälden Mantegnas gehalten werden könne.“ Andere Mantegneske *Motive* bemerkt er in dem früher Tizian zugeschriebenen Gemälde in der *Gallerie der Uffizien*, das seit kurzem Correggio wieder zurückgegeben worden ist. Aber doch schliesst er mit der Bemerkung: dass „diese Reminiscenzen in dem ersten beglaubigten, 1514 oder 1515 für S. Francesco in Correggio ausgeführten Werke Allegris, das jetzt in Dresden sich befindet, *vollständig verschwunden sind*, dass sie aber doch deutlich erkennen lassen, dass Allegri sich an den Werken des grossen Mantegna gebildet, und dass der Einfluss dieses Meisters sich bei ihm mit dem der ferraresischen Schule gekreuzt hat.“ Mit diesen Worten hat Adolfo Venturi gezeigt, dass er die Wahrheit erkannte;[1] aber doch hat er zu gleicher Zeit seine Beobachtungen solcher Reminiscenzen an Mantegna zu sehr eingeschränkt, die, anstatt zu verschwinden, in dem Bilde von S. Francesco noch deutlicher, sicherer, ja ganz unbestreitbar zu Tage treten.

In der Kirche Santa Maria della Vittoria in Mantua befand sich einst ein berühmtes Gemälde, das jetzt im Museum des Louvre bewahrt wird. Andrea Mantegna führte es im Jahre 1495 auf Befehl Francesco Gonzagas zur Erinnerung an die Schlacht von Fornovo aus. Unter einer von Zweigen, Blumen und Früchten gebildeten Laube, die mit Korallen und kostbaren Steinen geschmückt ist und von Vögeln belebt wird, sitzt auf einem prächtigen Throne die Madonna mit dem aufrecht stehenden Kinde auf den Knien. Sie hält, sanft lächelnd, die Rechte wie zum Schutze über Francesco Gonzaga, den Herren von Mantua, der tiefer unten kniet. Hinter ihm sieht man den h. Michael, der den Saum des Mantels der Madonna in die Höhe hebt, und den h. Andreas, rechts die Hh. Georg und Longinus,

[1] *Il pittor delle grazie*, p. 244.

die h. Elisabeth knieend und den kleinen Johannes aufrecht stehend auf der Basis des Thrones, die mit den grau in grau gemalten Gestalten Adams und Evas geschmückt ist.[1]



Die Madonna della Vittoria. Altargemälde von Mantegna, im Louvre.

Auf dem Bilde mit dem h. Franciscus hat Correggio ebenfalls auf der Basis des Thrones und ebenfalls grau in grau denselben Gegen-

[1] Attilio Portioli, *La chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna in Mantova. Atti e memorie dell' Academia virgiliana* (Mantova, 1884). Siehe auch desselben Autors schon erwähnten Aufsatz: *La vera storia di un dipinto celebre.*

stand, Evas Sündenfall, dargestellt. Unter dem Throne, auf welchem die Maria della Vittoria sitzt, steht ein mit spiralförmig gewundenen Ranken verzierter Fussschemel, dessen Ornamente Correggio an einem rechteckigen Marmorblock nachgeahmt hat. Die Seitensäulen des Basreliefs mit Adam und Eva in Mantegnas Gemälde finden wir in dem Correggios an den Seiten des Thrones wieder. Wir wollen zugeben, dass man aus solchen Aehnlichkeiten nicht nothwendig auf eine beabsichtigte Nachahmung schliessen muss, dass vielmehr beide Meister zu jener Zeit ganz gewöhnliche Motive, gewissermassen Gemeinplätze der Kunstsprache, selbständig annehmen und verwenden konnten, dass es sich um einfache Combinationen und um ein zufälliges Zusammentreffen handeln könne; das kann man aber nicht annehmen bei bestimmten Theilen des Hintergrundes und bei der Gestalt der Madonna, die Correggio vollständig dem Gemälde Mantegnas entlehnt hat. Das Haupt der Madonna ist in gleicher Weise und nach derselben Seite geneigt, ihr rechter Arm ist ebenso über die darunter stehende Gestalt wie zum Schutze ausgestreckt, mit der gleichen Verkürzung der geöffneten Hand, die Linke umfasst den Körper des Kindes, das linke Bein mit dem im Profil stehenden Fusse ist ebenfalls etwas vorgeschoben, das rechte nach rückwärts gehalten, so dass der Fuss die Fussbank nur mit der grossen Zehe berührt.[1] Beinahe alle Schriftsteller, von Lanzi bis zu Meyer, die sich mit Correggio beschäftigt haben, mussten zugeben, dass es sich hier ganz offenbar um eine Nachahmung handele; aber wie viele andere Eigenthümlichkeiten jenes Bildes sind nicht in die Werke Correggios übergegangen! Wir finden die Laube mit den Ovalen in der *Camera di S. Paolo,* in der auch noch andere Reminiscenzen aus der entzückenden *Camera degli Sposi* in Mantua auftauchen, die Strebepfeiler von Laubwerk finden wir in dem oberen Abschlusse der Tribuna von *San Giovanni Evangelista* in Parma wieder, die heilige Elisabeth endlich auf dem kleinen Gemälde der Sammlung Malaspina zu Pavia.

Also nicht allein bei seinen frühesten Werken schwebten Correggio Mantegnas Compositionen, Gestalten und ornamentale Formen vor, sondern auch in den letzten und vollendetsten seiner herrlichen Meisterwerke.

[1] Auch Francesco Verla hat diese Madonna Mantegnas in seinem Gemälde aus dem Jahre 1511 in der Brera in Mailand (No. 306) kopirt.

Es wird nicht überflüssig sein, noch einige andere Reminiscenzen in Jugendwerken Correggios anzuführen, aus denen sich mit Sicherheit folgern lässt, dass er seine künstlerische Ausbildung in Mantua abgeschlossen hat.

Wer die Gallerie der Uffizien besucht, kann, ohne diese zu verlassen, eine solche Vergleichung anstellen, wenn er das Christkind auf den Armen der Jungfrau in der Tafel des berühmten Triptychons von Mantegna, das die Beschneidung Christi darstellt, mit jenem anderen vergleicht, das in dem Gemälde Correggios auf den Knien der Mutter sitzend, sich nach der rechten Seite hinüber neigt, um einem Engel zu lauschen, der die Viola spielt. Nicht nur die Stellung, sondern auch die Verhältnisse, der physiognomische Typus und der Ausdruck sind durchaus übereinstimmend. Die Putten in den ersten Arbeiten Correggios haben überhaupt ganz das gleiche Aussehen wie die Mantegnas; das zeigt sich deutlich genug in den Bildern in Pavia, im Museo Municipale in Mailand, ebenso in dem dem Cav. Benigno Crespi gehörigen und in dem in Sigmaringen befindlichen und schliesslich auch in der Madonna mit dem h. Franciscus der Dresdener Gallerie.



Madonna mit dem Kinde.
Aus Mantegnas Triptychon in den Uffizien.

Die Putten Mantegnas und des jungen Correggio sind in ihrer blühenden, fröhlichen Fülle vom gleichen Geiste beseelt, sie zeigen alle dieselbe erstaunte Neugier bei Allem, was sie hören und sehen. Es sind nicht die zarten, sanften Putten, wie wir sie in den Gemälden von Künstlern anderer italienischer Kunstschulen, besonders in Bellinis und Cimas Bildern beobachten, auch nicht die sentimentalen Putten Francias oder die nachdenklichen der grossen Florentiner und Umbrier, Putten, die in ihrer mystischen Sittsamkeit beinahe schon ihre zukünftige Heiligkeit offenbaren, es sind Kinder, die in Blick und Geberden die natürliche, unbewusste Beweglichkeit, die

unbedachten und ungezwungenen Bewegungen des Körpers und der Seele des Kindes zeigen. In dem kleinen Gemälde in den Uffizien,[1] das schon im XVI. Jahrhundert sich im Besitze der Medici befand, hat Mantegna das Christkind dargestellt, wie es sich auf dem Schosse der Mutter bewegt, um herabzusteigen und sich den Händen der Mutter, die es zurückhalten, zu entwinden sucht; gewiss eine Auffassung, die dem religiösen Empfinden wenig entspricht.



Madonna mit dem Kinde. Von Mantegna. Uffizien.

Die Putten Mantegnas und des jugendlichen Correggio haben nicht lange, in Locken auf die Stirn oder auf die Schultern herabfallende Haare, sie haben fast immer die Stirn und die Ohren frei, die grossen Augen sind voller Neugier, das Mündchen halb geschlossen. Meyer sagt sehr richtig, dass die Genien, die die Tafel mit der Inschrift

[1] No. 1025.

über der Thür in der *Camera degli Sposi* halten, die Vorläufer der Correggesken Genien sind.[1]

Klarer als irgend ein anderes Werk Mantegnas hätte, wie ich glaube, das Gemälde in seiner Kapelle in S. Andrea in Mantua, auf dem die h. Familie mit Elisabeth und dem Johannesknaben und einem der drei h. Könige vor einer Citronen- und Orangenhecke dargestellt ist, das aber jetzt ganz verdunkelt und durch Restauration verdorben ist, als es noch frisch und leuchtend war, den Einfluss des Paduaners auf unseren Maler erkennen lassen können. Die Art, wie die beiden



Die heilige Familie. Von Mantegna. Mantua. S. Andrea.

Kinder sitzen, die Formen der Gliedmassen, das ruhige Lächeln der Maria, den Gesichtstypus der heiligen Elisabeth finden wir, wenn auch in zartere, weichere Formen übertragen, in den ersten Werken Correggios wieder. Man vergleiche besonders die Gestalten des Johannesknaben und der heiligen Elisabeth mit denselben Heiligen auf dem Bilde des Cav. Crespi, sowie dieselbe Heilige mit der auf dem Altargemälde in Sigmaringen[2] und jeder Zweifel muss endgiltig aufgegeben werden.

[2] A. a. O. p. 67. — Ausser Meyer haben auf die Beziehungen der *Camera degli Sposi* in Mantua zu der *Camera di S. Paolo* in Parma Eastlake, Burton, Both de Tauzia, Paul Mantz und Andere hingewiesen.

[1] Fritz Harck, *Quadri italiani nelle Gallerie private di Germania (Archivio storico dell'Arte*, Tom. VI (Roma, 1893) pag. 390).

Noch eine ganze Reihe solcher Beziehungen liesse sich anführen, wenn wir noch länger hierbei verweilen wollten. Die kühne Stellung des dem Beschauer den Rücken zukehrenden Sklavenaufsehers, der den h. Placidus tödtet, auf dem Bilde in der Gallerie von Parma ist einem der Henker in Mantegnas Kupferstich, der die Geisselung Christi darstellt, entlehnt. Der Kopf des Erlösers, der inmitten der Apostel emporschwebt, in der Kuppel von S. Giovanni Evangelista in derselben Stadt erinnert, wenn auch hier belebt durch den Glanz der leuchtenden Augen und des Kolorits, mit seinem auf beiden Seiten herabfallenden Haar, im Typus und in der Verkürzung der Linien an den Kopf des todten Christus in dem Gemälde Mantegnas, das bis 1630 in Mantua geblieben ist und sich jetzt in der Brera in Mailand befindet. Noch eine andere Reminiscenz lässt sich in der Kuppel des Domes von Parma nachweisen, in jenem Werke, das den letzten und erhabensten Flug des Correggioschen Genius darstellt. Rund um die Kuppel läuft über der Fensterreihe eine Art von Balustrade, auf der verschiedene hohe, den Leuchtern für die Osterkerzen ähnliche Candelaber mit Fackeln stehen. Zwischen diesen Candelabern bewegen sich Jünglinge, theils sitzend, theils zurückgelehnt, oder aufrecht stehend, die voll Staunen in die Höhe blicken, oder im Gespräch mit einander begriffen sind, Schalen mit Weihrauch tragen oder ihn in die Flammen streuen, aus denen duftende Rauchwolken aufsteigen. Diese grossartige Idee hat ihren Ursprung in dem von Mantegna für die Gonzaga ausgeführten „Triumph Caesars", der sich jetzt in Hampton-Court befindet; er ist mehrfach in Stichen nachgebildet worden, unter anderen theilweise auch von Mantegna selber.[1] Man sieht hier eine Schaar von Elephanten,



Fragment aus Mantegnas Triumph Caesars. Nach einem Stich.

[1] Alberto Róndani, *Un centenario in vista*, in der Zeitung: *La Sardegna*, Jahrg. XII, 162 (Sassari, 6 Julie 1893). — Siehe auch C. G. Ratti, 26, u. M. A. Mignaty, *Vita del Correggio*, cap. I.

auf deren Rücken sich grosse Leuchter erheben, zwischen denen mehrere Jünglingsgestalten sich bewegen. Einer von ihnen ist gerade im Begriff, die Fackel wieder anzuzünden, ein anderer kniet auf dem rechten Beine nieder. Also nicht allein in dem allgemeinen Vorwurf, sondern auch in manchen Einzelheiten ruft dieser Theil der Kuppel Correggios die Erinnerung an Mantegna wach.

Wenn schon diese zahlreichen Beispiele in ihren graphischen und typischen Eigenthümlichkeiten den Beweis liefern können, dass Correggio schon in der Jugend die in Mantua befindlichen Werke Mantegnas sah und studirte, so geht das ebenso sicher aus der Art, wie er die Dekorationen und Verkürzungen auffasste und die Gestalten dem Beschauer in voller Realität wie im Raume und an ihrem Platze erscheinen zu lassen beabsichtigte, hervor.[1]

Das schwierige Problem des Augenpunktes ist von Correggio schon in der Wölbung der Camera di S. Paolo in Parma in Angriff genommen und gelöst worden. Man wird aber unmöglich voraussetzen können, dass er mit ungefähr vier und zwanzig Jahren im Stande gewesen sei, dies ohne die Hilfe vorangegangener Errungenschaften zu erreichen. Correggio entwickelte das Problem mit der ganzen Grazie seines Talents und der ihm eigenen Empfindung; aber ohne einen Vorläufer, der ihm so zu sagen die Wege geebnet, wäre er nicht im Stande gewesen, so früh eine solche Herrschaft über die perspectivischen Hilfsmittel und eine so eingehende Kenntniss des menschlichen Körpers zu erlangen, um mit solcher Kühnheit und mit so unerschöpflichem Reichthum von Variationen die plastischen Effekte von hunderten von Bewegungen und Geberden zur Darstellung bringen zu können. Von diesem Gesichtspunkte aus muss es geradezu unmöglich erscheinen, dass er hierbei von den Kunstformen der Ferraresen und Florentiner ausgegangen sei. Einige waren der Ansicht und sind es noch, dass Correggio die Werke Melozzos da Forli gesehen habe; es ist aber unbegreiflich, dass man diese Hypothese trotz der zahlreichen, geradezu unüberwindlichen historischen Schwierigkeiten, die sich ihr entgegenstellen, noch aufrecht erhalten will, zumal wenn man bedenkt, dass Correggio Gelegenheit hatte, die künstlerischen Ideen und Formen

[1] Meyer, p. 72.

Mantegnas, dessen Werke er ohne Zweifel in seiner Jugend studirt hat, in sich aufzunehmen. —

Dass Correggio in Rom gewesen sei, ist zuerst vom Padre Sebastiano Resta[1] und von Mengs angenommen worden, von diesem aus einer Art von akademischer Voreingenommenheit, von jenem aus persönlichem Interesse! Er besass nämlich einige Zeichnungen nach Raffael'schen Werken, die er als Arbeiten Correggios verkaufen wollte. Es musste also bewiesen werden, dass unser Maler, um sie zu studiren und zu kopiren, in Rom gewesen war. Mengs seinerseits dachte, als er sich für die Annahme dieser Reise erklärte, nicht einmal daran, sie durch Beziehungen zur Kunst Melozzos zu erklären, sondern fand die Nothwendigkeit dafür einfach in seinem Verhältnisse zu den Klassikern.[2] Wie konnte jemals ein genialer Künstler versäumt haben, die dort angesammelten Werke der griechischen und römischen Kunst zu betrachten? Wie hätte er die Sehnsucht überwinden können, Rom zu sehen, wo mit Raffael und Michelangelo die Kunst den höchsten Gipfel der Vollendung erreicht hatte? Diese Voraussetzung machte ihn so voreingenommen, dass er in den Bildern Allegris Erinnerungen an antike Statuen zu entdecken glaubte. In dem von römischen Soldaten verfolgten Jüngling in der „Gefangennahme Christi", einem Gemälde Correggios, das nur durch verschiedene Kopien bekannt ist, sah Mengs eine Nachahmung des einen Sohnes des Laokoon aus der berühmten, im Jahre 1506 aufgefundenen Gruppe. Eine solche Zusammenstellung mag zeigen, wie sehr die akademische Grille auch einen so tüchtigen Künstler täuschen konnte!

Später ersetzte die Kritik, um zu beweisen, dass Correggio in Rom gewesen sei, die allzu „praktischen" Gründe Restas und die klassischen Mengs' durch andere, scheinbar gute, künstlerischen Charakters. Man sagte: Allegri lernte die Kunst der Verkürzung von Marco Melozzo; das Hauptwerk Melozzos befand sich aber in der Kirche von Santi Apostoli in Rom, folglich müsste Allegri in Rom gewesen sein. Diese Ansicht, die von vielen Kunsthistorikern, von Padre Della Valle an bis auf Cavalcaselle und Burckhardt verfochten

[1] Tiraboschi, VI, 247—251.

[2] Opere, II, 142. — Ratti schliesst sich bekanntlich unbedingt *Mengs* an.

worden ist, von Meyer[1] aber sofort bekämpft wurde, zählt noch immer viele Anhänger, wenn auch Burckhardt sie aufgegeben zu haben scheint, wie man aus den späteren Ausgaben seines *Cicerone* schliessen kann. Ganz besonders merkwürdig ist es dann aber, dass diese Ansicht auch von denen vertheidigt wurde, welche die Verwandtschaft zwischen Mantegna und Melozzo aus Beziehungen, aus einer Art von Verkehr zwischen den beiden Schulen, den Ansuino da Forlì vermittelt hätte, erklären wollten. Es ist klar, dass, wenn man den Zusammenhang dieser beiden Meister zugiebt, das Beispiel des Einen von ihnen, also das Mantegnas allein, Correggio sehr wohl genügen konnte. Die besten Kenner stimmen nun aber jetzt darin überein, dass Melozzo von Piero della Francescas Lehren ausgegangen sei und dass seine Verwandtschaft mit Mantegna durchaus auf einer gewissen Aehnlichkeit der künstlerischen Anlagen beruht und vor Allem auf den Resultaten einer gleichartigen Kunstentwickelung und der gleichzeitigen Erscheinung oder Entdeckung gewisser Formeln in verschiedenen Kunstschulen.

Wenn man aber, um die Hypothese, dass unser Maler nach Rom gegangen sei, aufrecht zu erhalten, zu allerlei Scheingründen seine Zuflucht nehmen musste, so giebt es demgegenüber eine Ueberfülle von Nachrichten und Beweisen dafür, dass er niemals dort gewesen ist.

Im XV. und XVI. Jahrhundert muss eine Reise nach Rom für unumgänglich nothwendig für die Künstler gegolten haben, theils um der dort aufbewahrten antiken Schätze willen, theils weil dort die neue Kunst durch das Zusammenwirken eines ganzen Heeres von Meistern und durch die Gunst der Päpste, Cardinäle und Fürsten einen wunderbaren Aufschwung genommen hatte. Die Künstler mussten daher fortwährend von dem Wunsche beseelt gewesen sein, ja es als ein dringendes Bedürfniss empfunden haben, in die ewige Stadt zu pilgern, um zu sehen, was die vergangene und die gegenwärtige Cultur dort an Herrlichkeiten zusammengehäuft hatten. Rom wurde von den Künstlern gewissermassen als eine Hochschule angesehen, zu der Viele nur durch tausend Entbehrungen und Mühseligkeiten zu gelangen vermochten. Für die Biographen war daher dieser Umstand im Leben eines Künstlers immer von grossem Interesse und gab stets den Anlass zu einer Reihe von

[1] *Correggio*, p. 74—75.

Betrachtungen über seinen Kunststyl. So versäumt es Vasari nicht, sich auch in Bezug auf Correggio über diesen Punkt auszusprechen und zu beklagen, dass er nicht nach Rom gegangen sei, wo „die antiken und die guten modernen Werke sich befanden.“ Er fügt hinzu: „Wenn Antonio die Lombardei verlassen und sein Talent in Rom hätte entwickeln können, dann hätte er Wunder gethan und Vielen, die zu seiner Zeit für gross galten, zu schaffen gemacht.“[1] Den gleichen Eindruck machte diese Thatsache auf Ortensio Landi, der schon im Jahre 1552 versicherte, dass Correggio „jung gestorben sei, ohne dass er Rom hätte sehen können.“[2] Das Zeugniss Landis ist um so werthvoller, als man weiss, dass er als Gast des Rinaldo Corso in Correggio geweilt hat und ausser vielen Bekannten des Malers auch dessen Sohn Pomponio hat sehen können.[3]

Diese beiden Zeugnisse, die wenige Jahre nach dem Tode unseres Malers niedergeschrieben worden sind, werden durch die Beobachtung bestätigt, dass seine Malweise durchaus keine Einflüsse der römischen Schule erkennen lässt, dass nicht die geringste Nachricht über ihn in jenem Mittelpunkt, in dem er doch gewiss nicht unbemerkt hätte geblieben sein können, sich auffinden, nicht die geringste Beziehung zwischen ihm und einem der dort wirkenden Künstler sich entdecken lässt. Es wird behauptet, dass ein Wirthshausschild, auf dem ein Bauer, der ein schwer beladenes Maulthier, dem ein kleinerer Maulesel folgt, am Halfter nach sich zieht, gemalt war, sich an einer Schänke in der Via Flaminia, nahe bei Rom, befunden habe. Diese sehr mittelmässige und, nach den Stichen und Kopien zu urtheilen, lange nach Correggios Zeit entstandene Arbeit wurde ihm zugeschrieben, um einen Anhaltspunkt zu bieten für die Fabel, dass er beinahe bettelnd nach Rom gekommen sei, um sich an den göttlichen Werken der Antike zu begeistern und die der grossen Meister, die dort arbeiteten, zu bewundern. Abgemattet von der Reise hätte er sich in einem ärmlichen Wirthshause auf der einsamen Strasse einige Zeit ausgeruht und, da er den Wirth für Wohnung und Speise nicht

[1] Opere, IV, 112.

[2] *Sette libri de' cathaloghi a varie cose appartenenti.* (Venezia, 1552) p. 493.

[3] Pungileoni, II, 103.

bezahlen konnte, ihm jenes Schild gemalt.[1] Ein solches Bild kann nicht einmal im Scherze als Werk Correggios besprochen werden, und schon aus diesem Grunde können wir die sentimentale Legende auf sich beruhen lassen.

Also weder die ästhetischen Kriterien, noch die Traditionen, noch die Legenden sind auch nur im geringsten im Stande, die Thatsache, die Vasari und Landi berichten und die sich auch aus der Betrachtung seiner Werke ergiebt, in Frage zu stellen. Correggio hat niemals Rom gesehen! Das lässt sich zum Ueberfluss auch den Urkunden entnehmen. Will man nicht etwa annehmen, dass er vor seinem achtzehnten oder neunzehnten Jahre dort hingegangen sei, so ist nach dem Jahre 1513 seine Anwesenheit in Correggio und Parma durch Urkunden so bestimmt, dass für eine Reise nach Rom und einen längeren Aufenthalt dort durchaus keine Zeit übrig bleibt. Dennoch lässt ihn der Padre Resta (immer zu dem Zwecke, gewisse Zeichnungen von ihm an den Mann zu bringen) ausser vielen anderen Kreuz- und Querzügen durch Italien auch eine Reise nach Mailand unternehmen, um dort die Werke Bramantes und Leonardos zu kopiren.[2] Diese Angabe musste denen sehr gelegen kommen, die Correggio zu den Künstlern der lombardischen Schule rechneten und in seiner Art des Kolorirens eine einfache Abklärung *(chiarificazione)* der leonardesken Manier erblickten. Fraglos muss Correggio Werke Leonardos gesehen haben; das beweist seine Art der malerischen Modellirung und der Abstufung der Farbentöne, aber es lässt sich auch nicht der geringste Grund dafür an-

[1] Pungileoni (I, 26—28, II, 39) theilt mit, dass das Bildchen aus der Sammlung der Königin von Schweden in die des Fürsten Odescalchi, ebenfalls in Rom, dann in die des Herzogs von Orleans in Paris und später in die Sammlung Stafford in London übergegangen sei. Ratti (34, 35) seinerseits beschreibt eine runde Holztafel, einen Fassboden, auf dem ein Wirth, „der einige Maulthiertreiber in sein Gasthaus führt," gemalt sei und das sich ebenfalls im Besitze des Fürsten Odescalchi befinde, vielleicht eine etwas veränderte Kopie nach jenem ersteren, wenn nicht das Original. G. Bigi erzählt, wir wissen nicht, nach welcher Quelle, dass Correggio jenes Bild im Jahre 1513 für einen gewissen Giulio Farini gemalt habe und dass es später von einem Diener des Cardinals Uberto Gambara, des Bruders der Veronica, nach Rom gebracht worden sei. (Della vita e delle opere di A. A. p. 41.) — Siehe auch Pietro Martini, *Studi intorno al Correggio* (Parma, 1865) p. 55, 56.

[2] Tiraboschi, VI, 249. — Bottari, *Lettere pittoriche* III, 488.

führen, dass er die lombardische Hauptstadt besucht habe und bei dem grossen Leonardo selber in die Schule gegangen sei.

Wenden wir uns also wieder nach Mantua zurück, wo Correggio in Wirklichkeit seine künstlerische Ausbildung vollendet hat.

Andrea Mantegna und Lorenzo Costa sind die Meister, deren Einwirkung auf Correggio sich von den allgemeinen und unbestimmten künstlerischen Einflüssen, die seine Jugendwerke erkennen lassen, scharf abhebt. Von anderer Seite ist auf Anklänge an den Styl Dosso Dossis hingewiesen worden; aber, wie man sieht, verlassen wir, abgesehen von Mantegna, damit nicht das Kunstgebiet von Ferrara, in dem unser Maler erwachsen war. Von einem künstlerischen Einflusse Lionbrunos endlich kann durchaus nicht die Rede sein.

Wo hat er aber ganz besonders Gelegenheit finden können, die Werke Mantegnas zu bewundern und mit Lorenzo Costa und Dosso Dossi in Beziehung zu treten?

Wir haben gesehen, dass diejenigen Werke Mantegnas, die Correggio eingehend studirt und verwerthet hat, sich in Mantua befanden. Folgen wir nun ein wenig jenen beiden ferraresischen Meistern.

Mantegna starb am 13. September 1506. Wenige Tage später mussten die Bentivoglio vor den Soldaten Julius' II. und vor der beginnenden Empörung ihrer Unterthanen nächtlicher Weile aus Bologna flüchten. Unter den Malern, so zu sagen den „Hofmalern" Giovannis II. nahmen, wie man weiss, Francia und Costa den ersten Rang ein. Der Erstere war in Bologna geboren, hatte dort sein Haus, seine Familie, seine Goldschmiede- und Maler-Werkstatt und eine grosse Anzahl von Schülern. Es lag deshalb nicht in seinem Interesse, die Stadt zu verlassen. Der Ferrarese Costa dagegen musste, obgleich auch er mehr als zwanzig Jahre dort gelebt und in der Arbeit für die Bentivoglio Ruhm und Geld erworben hatte, mit ihrem unheilvollen Falle, mit der Zerstörung des Palastes samt seinem Freskenschmucke, den er mit so grosser Liebe entworfen und ausgeführt hatte, das Band zerrissen



Büste Mantegnas, Mantua. S. Andrea.

fühlen, das ihn an Bologna fesselte, er musste eine lebhafte Abneigung dagegen empfinden, im Dienste der Feinde in Bologna zu bleiben. Costa hatte überdies am Hofe der Bentivoglio nicht nur als Künstler, sondern auch als Freund und Rathgeber eine Rolle gespielt. So war er mit Anderen als Gesandter zu dem neu erwählten Papste Julius II.[1] geschickt worden und war dort sogar Zeuge gewesen, als Alessandro Bentivoglio und Bonaparte Ghisileri beim Spiele in Streit geriethen.[2]

In einem solchen Augenblicke musste es dem Costa sehr erwünscht sein, dass ihn die Gonzaga an die Stelle Mantegnas nach Mantua beriefen. Dort finden wir ihn in der That kurz darauf, um das Jahr 1507,[3] im Palazzo di S. Sebastiano mit der Ausführung eines Gemäldes, das die Apotheose Francesco Gonzagas vor dem Altare des Herkules auf dem „Berge der Ewigkeit" darstellte, beschäftigt, für ein Kabinet Isabellas malte er dann eine Darstellung, in der am Ufer eines Flusses die Fürstin, umgeben von ihrem Gefolge von Musikern, Dichtern, Edelfrauen und Kavalieren, von Amor gekrönt wird, und endlich eine mythologische Scene mit Apollo, Venus, Amor, Orpheus und Mercur.

Auf die übrigen Arbeiten, die Costa in Mantua ausführte, brauchen wir hier nicht näher einzugehen. Er blieb am Hofe der Gonzaga, die ihn mit Geschenken und Wohlthaten überhäuften, bis an seinen Tod, der am 10. März 1535, also ein Jahr nach dem Correggios, eintrat.

Was endlich Dosso betrifft, so ist urkundlich festgestellt, dass er sich im Jahre 1512 in Mantua aufhielt, um für eben jenen Palast von S. Sebastiano ein Bild „mit elf menschlichen Figuren" zu malen.[4]

Die Schlussfolgerung, die allein aus allen bisherigen Beobachtungen und Nachrichten abgeleitet werden kann, liegt klar und einfach vor uns und kann jeder kritischen Voreingenommenheit Stand halten. Es kann als feststehend angenommen werden, dass in den von Correggio ungefähr von 1512 an vollendeten Jugendarbeiten Erinnerungen an Werke Mantegnas, die sich in Mantua befanden, sich auffallend bemerkbar

---

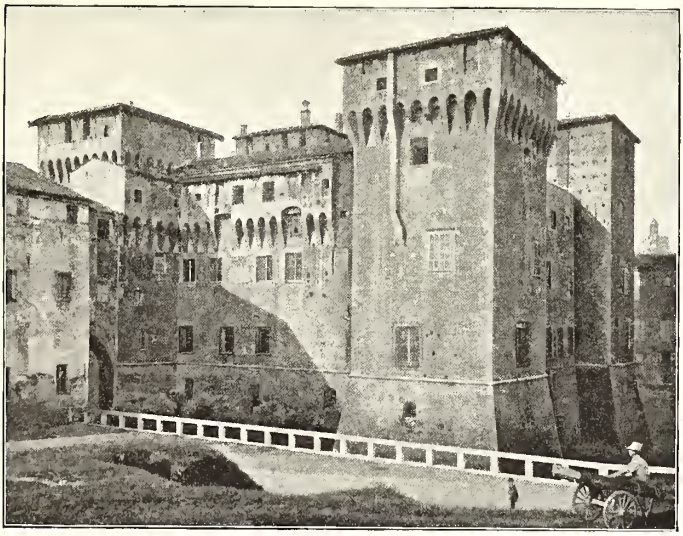
[1] A. Ghiselli, *Memorie di Bologna.* Handschrift in der Biblioteca Universitaria von Bologna. X, 296.

[2] Archivio storico dell' Arte, V, 137.

[3] Ad. Venturi, *Lorenzo Costa (Archivio storico dell' Arte)* Tom. I (1889) p. 251.

[4] Pungileoni, II, 45. — C. D'Arco, II, 79.

machen, dass in ihnen die Formen und Farbengebung der ferraresischen Schule, im besonderen Costas und Dosso Dossis, die gerade damals in Mantua thätig waren, sich deutlich erkennen lassen. Aus dem Zusammentreffen dieser Thatsachen müssen wir daher schliessen, dass Mantua die Stadt war, in der Antonio Allegri (vielleicht nachdem er vorher den dürftigen Unterricht seines Oheims Lorenzo genossen hatte) studirt und seine künstlerische Ausbildung vollendet hat; und zwar muss sein Aufenthalt dort in die Zeit zwischen 1511 und 1513, also in sein siebzehntes bis neunzehntes Lebensjahr, fallen, während der die urkundlichen Nachrichten über seine Anwesenheit in Correggio nichts verlauten lassen. Vom 12. Januar 1511, an welchem Tage er bei einer



Das Schloss der Gonzaga in Mantua.

Taufe Pathe stand, bis zum Sommer 1514 geschieht in der That seiner nicht Erwähnung. Ohne Zweifel studirte er in dieser Zeit in Mantua.

Meyer glaubt, dass Correggio dort nicht in nähere Beziehungen zu den Künstlern getreten sei, sondern dass er nur nach ihren Werken studirt habe.[1] Wir können uns dieser Ansicht nicht anschliessen. Um Motive und Eindrücke von Mantegna zu gewinnen, genügte allerdings die Betrachtung seiner Werke; in Bezug auf Costa fühlt man sich jedoch versucht, eine wirkliche Unterweisung und einen unmittelbaren Einfluss vorauszusetzen; denn wir sehen, dass Correggio von Costa

[1] *Correggio*, p. 74.

nicht nur gewisse Formen angenommen hat, sondern seine Art, die Farben zu verwenden und ihnen jenen Schmelz zu verleihen. Wir wissen, dass die Herstellung der *toni cromatici*, der Halbtöne, mit einem Worte, die Geheimnisse des Kolorits, das damals grosse Schwierigkeiten bereitete, und für das jeder Meister und jede Schule eine besondere und eifersüchtig gehütete Methode besass, sich nicht durch die Betrachtung allein erlernen liessen. Es ist bekannt, dass Bandinelli Andrea del Sarto bat, sein Bildniss zu malen, nur um seine Farbenbehandlung ausfindig machen und um ihm etwas von der Mischung der Töne absehen zu können. Andrea, der dies wohl merkte, fand Mittel und Wege, die Neugier Baccios zu täuschen und erzählte öffentlich die missglückte List, die allgemein als eine unanständige Handlungsweise verurtheilt wurde.[1]

Im Jahre 1511 wurde die Stadt Correggio von der Pest befallen, die grosse Verheerungen anrichtete. Unter vielen Anderen starben damals auch die Maler Giovanni di Pietro und Bernardino di Lucchino und der französische General Carlo d'Amboise. Voll Schrecken über die Heftigkeit der Seuche suchten sich Viele durch die Flucht zu retten. Nun berichten die correggianer Geschichtsschreiber Antonioli, Bulbarini und Pungileoni, dass einige der Herren, die, während Veronica sich zu ihrer Mutter, die eben Wittwe geworden war, begab, nach Mantua flüchteten, den jugendlichen Maler mit sich geführt hätten.[2] Der gleichen Ursache wird die Rückkehr Correggios in seine Heimath zugeschrieben, als die Pest im Jahre 1513 auch nach Mantua gedrungen war.[3]

Der Ursprung dieser Nachrichten hat sich nicht ermitteln lassen. Wahrscheinlich beruhen sie nur auf mündlicher Ueberlieferung, die, wie gewöhnlich, auf dem Wege von einem Biographen zum anderen die Geltung einer Thatsache erlangt hat. Wenn man nun auch nicht der Angabe Glauben schenken will, dass die beiden Pestilenzen in Correggio und Mantua der Grund zu den Reisen Correggios gewesen seien, und wenn die historischen Quellen auch nicht genau angeben, wie und wann er in die Stadt der Gonzaga gekommen sei, so lässt sich nichtsdestoweniger doch seinen Werken mit Sicherheit entnehmen,

---

[1] *Il libro dei colori* (Bologna, 1887) pag. VI u. ff.

[2] Pungileoni, I, 29 u 30.

[3] A. a. O. I 35; II, 51.

dass er um 1513 schon dort gewesen sein und die Werke Mantegnas, der 1506 gestorben war, und die Costas und Dossos, die dort noch lebten und wirkten, studirt haben müsse.

Die Annahme verschiedener Schriftsteller, dass ausser den erwähnten Meistern auch Lorenzo Lionbruno Einfluss auf Correggio ausgeübt habe, entbehrt jeder Grundlage.[1] Als unser Maler sich nach Mantua begab, was sicheren Nachrichten zufolge um 1511 geschah, war Leonbruno noch nicht zwei und zwanzig Jahre alt und erhielt damals und auch noch längere Zeit danach seine Arbeitsaufträge nicht direkt, sondern durch Vermittelung Costas, oder wie die Dokumente sagen: *per relazione* oder *de commissione*. Er stand augenscheinlich noch am Anfange seiner Laufbahn und wurde in der That auch noch zehn Jahre später (als Correggio schon die Camera di S. Paolo in Parma gemalt hatte und an der Kuppel von S. Giovanni arbeitete) mehr für ein vielversprechendes Talent als für einen wirklich fertigen und grossen Künstler gehalten. Am 10. März 1521 schrieb der Marchese Federico von Mantua an Baldassare Castiglione: „Da wir das treffliche Talent kennen, welches unser Maler, Meister Lorenzo Lionbruno, besitzt, und da wir an seinen Werken sehen, welch' guten *Anfang* er in seiner Kunst genommen hat, der *hoffen* lässt, dass es ihm *gelingen werde*, sich in diesem Berufe auszuzeichnen, haben wir beschlossen, es ihm an nichts fehlen zu lassen, damit er die *erhoffte Vollkommenheit erreiche*, da er damit auch uns und unserem Vaterlande Ehre machen *wird*. Und weil wir dafür halten, dass es ihm *sehr nützen* könne, wenn er nach Rom ginge, da er dort viele sehr nachahmenswerthe Dinge wird sehen können, so haben wir ihn hierzu veranlasst und ihm die Mittel gegeben, sich dorthin zu begeben und einige Zeit dort zu verweilen.“[2] Es ist also gar nicht daran zu denken, dass dieser Mann ein Jahrzehnt vorher mit den Bildern, welche er im Auftrage Costas ausführte, einen unmittelbaren Einfluss auf Correggio hätte ausüben können, der wenig jünger als er, aber doch eine Künstlernatur ganz anderen Schlages war. Als Correggio nach Mantua kam, mühte sich Lionbruno noch mit seinen

---

[1] Pungileoni, I, 33; II, 46—47. — Charles Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps.* (Gazette de Beaux-Arts, XIII, 195.)

[2] Girolamo Prandi, *Notizie storiche spettanti la vita e le opere di Lorenzo Leonbruno.* (Mantova, 1825.)

allerersten Anfänger-Arbeiten ab und sollte Werke von einiger Bedeutung schaffen, erst als Correggio schon seit geraumer Zeit Mantua verlassen hatte. Die stylistische Verwandtschaft, die sich etwa in den Jugendwerken der beiden Künstler erkennen liesse, muss einzig und allein daraus erklärt werden, dass beide eine mächtige Einwirkung der Kunst Mantegnas erfahren und der Kunstrichtung Costas sich angeschlossen haben.

Die Augenfälligkeit dieser Beobachtungen überhebt uns der Nothwendigkeit, zu ihrer weiteren Stütze noch die auf Correggio und seine Fresken in Mantua bezüglichen Urkunden, die dort vorhanden gewesen oder noch vorhanden sein sollen, in Erwägung zu ziehen. Schon Landi versichert auf das Zeugniss Leopoldo Voltas hin, dass in den Büchern der Bauhütte von S. Andrea sein Name verzeichnet sei; die eingehenden Nachforschungen, die Pasquale Coddé auf Veranlassung Pungileones angestellt hat, haben jedoch die Angabe Voltas *nicht* bestätigt.[1]

Seit Donesmondi sind ausserdem noch verschiedene Gemälde in Mantua Correggio zugeschrieben worden. Jener Geschichtsschreiber beginnt damit, dass er die Fresken, die sich in der Vorhalle von S. Andrea in Mantua befanden, unserm Meister zutheilt. Mit ruhiger Sicherheit erzählt er, dass Correggio dort einen h. Andreas und einen h. Longinus gemalt habe in der Manier „seiner ersten Periode, in der er Mantegna nachahmte," eine Himmelfahrt Christi mit den zwölf Aposteln im Kreise ringsum „in seiner weicheren und breiteren Manier" und endlich die Grablegung Christi „in einer anderen, noch schöneren Manier als die vorhergehenden," so dass die Kunstverständigen staunten, wie „von derselben Hand drei Gemälde so verschiedener Art herrühren konnten!" Nachdem er so sein berechtigtes Erstaunen über ein solches Wunder genügend zum Ausdruck gebracht hat, fährt er damit fort, dass er seine Hand auch in den vier Evangelisten in den Zwickeln der kleinen Kuppel in der ersten Kapelle zur Linken in S. Andrea zu erkennen glaubt und in einigen Engeln, die grau in grau über dem Fenster gemalt sind! Aber noch nicht genug damit! Er schreibt ihm auch ein Freskobild zu, das sich über einem Bogen an der Piazza delle Erbe befand und Francesco Gonzaga neben dem Pferde, das ihn in der

[1] Pungileoni, I, 13. — C. d'Arco, II, 240—41.

Schlacht am Taro gerettet hatte, vor der Jungfrau knieend darstellte, und ferner ein Bild, das sich in der Kirche S. Maria della Vittoria befindet.[1]

Alle diese Zuschreibungen nahm Giovanni Cadioli an und fügte seinerseits noch hinzu, dass auch das mittlere Rund an der Wölbung der *Camera degli Sposi* mit den Putten und Frauenfiguren, die sich an eine Balustrade lehnen oder sich darüber hinausbiegen, von Correggio herrühren müsste.[2]

Es wäre lächerlich, wollte man eine derartige Reihe von naiven Behauptungen widerlegen, die auch nicht im mindesten durch irgend eine Urkunde unterstützt werden, mehrfach sogar in der bündigsten Form durch sie widerlegt werden. Das Rund in der *Camera degli Sposi* ist eine der sichersten und bewundernswürdigsten Arbeiten Mantegnas, das Bild, das sich einstmals in der Kirche S. Maria della Vittoria befand und jetzt im Museum bewahrt wird, weist auch nicht eine einzige Eigenthümlichkeit des Correggioschen Styles auf und wird mit gutem Grunde für das Werk der mantuaner Maler Giovanni und Costantino Medici gehalten.[3] Ein grosser Theil der anderen erwähnten Bilder in der Vorhalle von S. Andrea endlich rühren von Francesco Mantegna, dem Sohne des berühmten Paduaners, her.[4]

Aber derartige nichtsnutzige Zuschreibungen, denen weder eine streng kritische Forschung, noch etwa neu aufgefundene Urkunden zum Grunde liegen und die nur dazu dienen, die geschichtliche Wahrheit zu verdunkeln und die richtige Erkenntniss eines Künstlers noch mehr zu verwirren, erscheinen immer von neuem in geräuschvoller Weise auf dem Gebiete der Kunstforschung unter dem Namen von *Entdeckungen.* Man kann sogar mit dem Dichter sagen „während die Eine reift, sprosst die Andere."

Gestern waren es einige Deutsche, welche die Hand Leonardos in bescheidenen Gemälden zu entdecken glaubten, die man im Mailänder

[1] *Dall' istoria ecclesiastica di Mantova.* (Mantova, 1615.) Teil II, 47, 49, 86 u 119.

[2] *Descrizione delle pitture sculture ed architetture di Mantova* (Mantova, 1763) S. 35, 49, 50 u 54.

[3] Carlo d'Arco, A. a. O. I, 60—62.

[4] Tiraboschi, VI, 244.

Castell aufgefunden hatte; heute ist es Charles Yriarte, der seinen Bewunderern mittheilt, er habe eine bisher unbekannte Arbeit Correggios in der Dekoration eines Kabinets im alten Schlosse von Mantua gefunden.[1] Auf Yriartes Frage: „In welchem Zeitpunkte mag Correggio dieses Freskobild ausgeführt haben?“ antworten wir ohne Schwanken und mit ruhigem Gewissen: „Niemals!“

Die Dekoration dieses kleinen Saales folgt in der Eintheilung der achteckigen Form der Decke; in jedem Felde derselben sind zwei Putten dargestellt und zwischen ihnen eine Tafel mit Symbolen und Sinnsprüchen. In der Mitte ist eine Art von Balkon gemalt, wie in der *Camera degli Sposi*, mit geflügelten Genien auf der Balustrade



Freske im Schlosse zu Mantua.

und einem frei fliegenden in der Mitte. In den Sockeln sind die Welttheile symbolisirt und endlich in den Lünetten, zur Seite der Gesimse der antiken Schränke, befinden sich grau in grau gemalte Figuren.

In welche Zeit man auch dies Gemälde setzen mag, mit der Kunst Correggios hat es weder die Zeichnung, noch die Verhältnisse, weder die Art der Verzierungen, noch die Färbung oder den Charakter der Figuren, also mit einem Worte nichts, aber auch absolut nichts gemein. Vergebens würde man nach einem Werke Correggios suchen, in dem,

[1] In dem oben angeführten Aufsatze in der *Gazette des Beaux-Arts* und in „*Affreschi del Correggio nel Castello di Mantova*“. Brief an G. B. Intra in der Zeitung „*La Perseveranza*“ (Milano, 10. April 1895 — Jahrg. XXXVII, n. 12753).

wie dort, die Haare auf einem Grunde von fast roher terra rossa eingezeichnet wären oder die Augen von dunklen Linien umrändert, die Beine so dürre wären und eine so gequälte Profillinie, eine so übermässig stark angegebene Muskelbildung zeigten, in dem sich Gestalten von solcher Länge und in so affektirten Stellungen fänden. Auch die Bildung der Füsse, mit den langen, schmalen Zehen, mit dem etwas hochstehenden grossen Zehen ist hier grundverschieden von der gedrungenen und kurzen Fussform der Putten Correggios. Die Verkürzung ist oft fehlerhaft. Von den beiden Putten im östlichen Felde hat der eine einen unverhältnissmässig kurzen Arm, der andere ein paar rhachitische Beine. Die Figur am Sockel links vom Fenster ist so zusammengequetscht, dass sie beinahe buckelig scheint. Nicht ein einziges unter den vielen Kindern ähnelt den gesunden, kräftigen und genialen Correggios. Sie haben das Aussehen der wohlgesitteten und affektirten Kinder, welche die Hofetiquette für den edlen Beruf der Pagen zu erziehen wusste.

Die banale Verzierung mit den Löwenköpfen, die sich von einem schweren gelben Hintergrunde abheben, die Zeichnung der Blätter, die mit einer dicken Linie scharf umrändert sind, ganz im Gegensatze zu der Art Correggios, den Drücker in der Mitte des Blattes aufzusetzen und nach dem Rande hin unbestimmt verlaufen zu lassen, ebenso die Art, wie die Lichter in den einfarbigen Theilen der Malerei aufgesetzt sind, und die fehlerhafte Perspective der ganzen mittleren Balustrade mit ihren armseligen Formen gestatten ebensowenig wie die Gestalten, Correggios Namen mit dieser Malerei in Verbindung zu bringen.

Es ist allerdings richtig, dass diese Fresken durch Verfall und ungeschickte Restauration sehr gelitten haben, aber der Charakter der Arbeit ist nicht ganz verschwunden und lässt trotz aller Zerstörung und Uebermalung doch noch ein Urtheil über ihren wirklichen Werth zu. In den kleinen leidlich erhaltenen Theilen ist in den Fleischpartien eine rosige Farbe mit einer leisen Spur von Violett vorherrschend, ein Farbenton, der sich unter Correggios warmen und alabasterähnlichen Farben nicht findet.

Yriarte indessen hat den Muth zu schreiben: „Beim ersten Anblicke dieser kleinen Gestalten mit den lebhaften Bewegungen, mit den frischen Fleischtönen, voller Weichheit und Leuchtkraft, konnten wir uns nicht

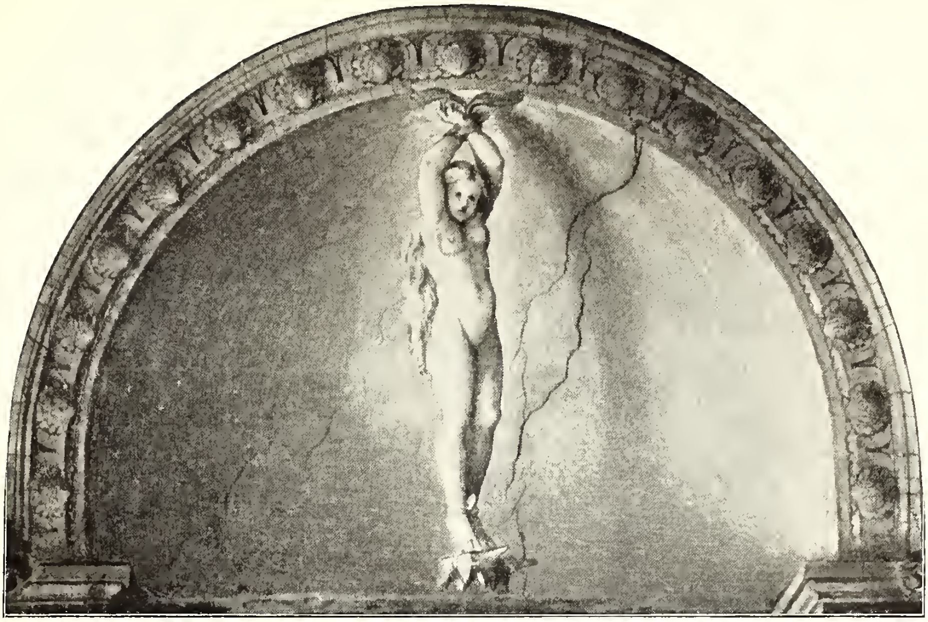
enthalten auszurufen: Correggio ist in seiner Jugend hierher gekommen und hier ist der Beweis seines Aufenthaltes!“ Jeder Kenner, fügt er in seinem Briefe hinzu, der die wesentlichen künstlerischen Charakterzüge der italienischen Meister begriffen hat, wird darin die Hand, die Grazie, ja die Seele des grossen Künstlers erkennen.

Glücklich er, dass er so viele schöne Dinge darin sehen konnte! Wir haben leider nur das gesehen, dass gerade die Hand, die Grazie und die Seele Correggios diesem Bilde fehlen![1]

Correggio hat allerdings für die Gonzaga von Mantua gearbeitet, aber in seinen letzten Lebensjahren und keine Freskowerke.

---

[1] Stefano Davari hat überdies nachgewiesen, dass der Theil des Gebäudes, in dem sich jenes Kabinet befindet, erst 1531 erbaut worden ist und dass die Gemälde von Ippolito Costa oder Rinaldo Mantovano herrühren könnten. Siehe: La palazzina annessa al castello di Mantova e i supposti dipinti del Correggio. Im Archivio storico lombardo. Jahrg. XXII. Mailand 1895. Heft VI.



Die bestrafte Juno. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

V.

DIE BEIDEN FÜRSTINNEN.

VERONICA GAMBARA. — IHRE BEZIEHUNGEN ZU CORREGGIO UND ZUM HOFE VON MANTUA. — ISABELLA D'ESTE.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

Man kann die Renaissance nicht verstehen, bemerkt sehr richtig Jacob Burckhardt, ohne die bedeutungsvolle Stellung zu kennen, welche die Frauen, die damals zur vollen Entwickeluug ihrer Individualität gelangt waren, in ihr einnahmen. Sie wurden in allen Wissenschaften unterrichtet wie die Männer. „Vom Augenblicke an, wo man die neo-latinische Kultur als den schönsten Schmuck des Lebens betrachtete, war kein Grund mehr vorhanden, dass man nicht auch die Mädchen damit schmücken sollte.“ Als Gattinnen und Fürstinnen eines Hofes mussten sie sich

mit den bedeutendsten Männern umgeben.[1] Antonio Galateo rieth Bona Sforza, sie solle zuerst die Männer kennen zu lernen suchen, da sie dazu geboren sei, sie an ihren Triumphwagen gefesselt zu halten. Man sang von der Frau:

> Uns're Königin soll sie werden,
> Sie allein verdient die Krone,
> Weil Apoll den Trank der Götter
> Ihr gebracht vom Helikone.[2]

In der That ist die Zahl der Dichterinnen und gelehrten Frauen überaus gross gewesen, und was Bandello von der Gräfin Cecilia Gallerana Bergamini, der „anmuthigen und tugendhaften Frau" sagt, kann man auf die Mehrzahl von ihnen anwenden. „Die hochgesinntesten und edelsten Geister halten sich in ihrer Gesellschaft auf. Die Männer des Schwertes sprechen über Kriegskunst, die Musiker singen, die Architekten zeichnen, die Philosophen streiten über die Gesetze der Natur und die Dichter rezitiren ihre Verse oder die Dichtungen Anderer." Ein grosser Theil dessen, was die Renaissance geschaffen, ist deshalb als das Werk jener Frauen anzusehen, nicht so sehr, weil durch sie erst das Haus seine Würde und seinen Schmuck erhielt, als vielmehr weil durch sie Künstler und Gelehrte so wirksame Anregungen empfingen. Die Anerkennung, welche man ihnen schuldig war, scheint ihren höchsten Ausdruck zu finden in dem Kusse, den Michelangelo, das strenge Haupt tief gesenkt, auf die Stirn der todten Vittoria Colonna drückte.

Wenige Gegenden haben so viele ausgezeichnete Fürstinnen hervorgebracht oder zu ihren Gästen zählen dürfen, wie die Emilia und die Romagna. Auch Isabella Gonzaga, die so zu sagen der vollkommenste Typus der Frau der Renaissance ist, entstammte der durch ihre tragischen Schicksale berühmten Familie der Este, aus der den grossen Fürstenhäusern Italiens die vorzüglichsten und gebildetsten Gattinnen zugeführt wurden. Während so in Mantua der Hof der Isabella den höchsten Glanz um sich verbreitete, kam Veronica, die Tochter des Gian Francesco Gambara und der Alda Pio da Carpi, als Gattin des Giberto nach Correggio.

---

[1] Die Cultur der Renaissance. *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia* (Firenze, 1876) Tom. II, 165 u. ff.

[2] A. Vernarecci, *Ottaviano De' Petrucci* (Bologna, 1882) p. 95.

Was ihrem Gesichte, voll Güte im Ausdruck, an Schönheit und Anmuth fehlte, wurde durch eine herrliche Gestalt, hohen Geist und Bildung und eine süsse Stimme aufgewogen. Sie schrieb Sonette und lateinische Verse und war, da sie träge war und sich selten Bewegung machte, eine unermüdliche Leserin geworden. Sie liebte daher die Bücher



Muthmassliches Bildniss der Veronica Gambara.

und hatte eine gute Bibliothek gesammelt. Die Launen ihres häufig wechselnden Geschmackes zu befriedigen, verlangte sie in den anmuthigsten Briefen, die nichts von „der langweiligen, beinahe klösterlichen Strenge an sich haben, die den Briefen der Colonna eigen ist,"[1] Blumen, Parfums, Schmucksachen, Wagen, Spielsachen für ihre Kinder, Lavendel, Seidenstoffe u. s. w. „Ich möchte Plüsch aus Florenz haben," schreibt sie, „da ich der flandrischen, französischen und englischen Stoffe überdrüssig bin."[2] Um elegantes Schuhzeug zu erhalten, wandte sie

[1] R. Renier, *Giornale storico della letteratura italiana.* XIV (Torino, 1889) p. 441.

[2] Veronica Gambara, *Rime e lettere, raccolte da Felice Rizzardi* (Brescia, 1759) p. 161.

sich mit einem gewissen umständlichen Eifer an ihre Tochter Costanza, welche an einen Gonzaga von Novellara verheirathet war.[1] Für Schmucksachen hatte sie eine übermässige Leidenschaft. Ihre Schwiegertochter Chiara sollte schönere als alle anderen Damen besitzen. Als sie sie daher einmal nach Mantua schicken musste, fand sie Mittel, ihr noch andere Schmucksachen leihweise zu verschaffen, damit sie hinter Niemandem zurückzustehen brauchte.

Rinaldo Corso entwarf von ihr, ohne einige harte Wahrheiten zu verschweigen, folgendes geniale Bild: „Wenn ihr Gesicht so wolgeformt gewesen wäre, wie ihre übrigen Körpertheile, hätte sie für vollkommen schön und anmuthig gelten können bis in ihr hohes Alter. Aber ihr Gesicht, wenn es auch nicht hässlich war, war doch niemals anmuthig, ein Mangel, der aber reichlich aufgewogen wurde durch die sanfte und schlichte Beredtsamkeit, die ihrem Munde noch viel reicher als ihrer Feder entströmte, so dass Jeder, der sich mit ihr über irgend einen Gegenstand unterhalten hatte, mit dem Wunsche schied, bald wieder zurückkehren und ihr zuhören zu können. Ihre Körperfülle verdankte sie ihrer sitzenden Lebensweise, aber dennoch erhielt sie sich die grösste Zeit ihres Lebens gesund, lebte sehr lange und las und schrieb immer ohne die Hilfe einer Brille. Sie hatte eine grosse Scheu vor der Zugluft und suchte sich sehr dagegen zu schützen; sie ass und trank gut, aber kein frisches Obst oder ähnliche Speisen. An Spielen fand sie keinen Gefallen, sondern nur am Studium und an der Unterhaltung im Freundeskreise über ernste Dinge. Sie war freundlich und leutselig zu Personen



Wappen der Veronica Gambara

[1] Ferd. Rossi-Foglia, *Cenni biografici intorno a V. G. di Rinaldo Corso e lettere della stessa* (Correggio, 1884) p. 28. Das muthmassliche Bildniss der Gambara, das hier abgebildet ist, befindet sich im Besitze des Herrn Federico Gianotti in Correggio. In einem kleinen Schilde in einer Ecke des Bildes sieht man das Wappen der Gambara und das der Herren von Correggio vereinigt. Einige Schriftsteller haben Zweifel an dem Costüm erhoben und es für späteren Ursprunges erklären wollen. Solche Kragen aber, wie ihn die auf dem Bilde dargestellte Person trägt, waren schon zwischen 1520 und 1530 in Mode. M^{e}. P. Quintry spricht von ihnen schon in einem 1527 herausgegebenen Tractat über die Kunst der Herstellung solcher mit der Nadel gestickter Spitzen für jene Kragen. Der Graf *L. A. Gandini,* der auf diesem Gebiete Autorität ist, bestätigt mir dies.

jeden Geschlechts, jeder Stellung und jeden Alters und von ernstem und zugleich liebenswürdigem Wesen. Den Kindern, denen (wie die Schrift sagt) das Himmelreich gehört, erwies sie sehr gern Liebkosungen. Niemals zornig, und wenn es geschah, leicht wieder beruhigt und unendlich sanft und milde bei persönlichen Beleidigungen. Bei bürgerlichen Streitigkeiten war sie besorgt, den Frieden zu erhalten und sehr geschickt, ihn herbeizuführen. In der Erziehung ihrer Kinder zu hochherziger Gesinnung und in der Aufrechterhaltung der Einigkeit unter ihnen besass sie ein bewunderungswürdiges Geschick und hätte in Wahrheit allen anderen Frauen, welche herrschen und Kinder haben, vor allem denen, die in ihrem Hause den Unfrieden wie eine erbliche Krankheit haben, als Vorbild dienen können. Wer an ihr etwas aussetzt, tadelt, dass sie ihre Freunde und Diener mit übertriebener Güte geliebt und vertheidigt habe, Schmeicheleien zugänglich und leichtgläubig gewesen sei. Aber doch durften ihre Lieblinge nicht im Vertrauen auf ihre Gunst fehlen, sie verstand nur nicht, sich von ihnen abzuwenden, wenn sie gefehlt hatten. Ebenso hatte ihre Leichtgläubigkeit keinen anderen Grund, als dass sie nach ihrem eigenen Herzen die der anderen beurtheilte und geneigt war, jeden für so gut zu halten, wie sie sich selber fühlte, ohne dass sie jedoch zu leichtgläubig gewesen wäre. Dass sie Schmeicheleien zugänglich war, hatte bei ihrer grossen Bescheidenheit nur in der Zärtlichkeit ihrer eigenen Natur seinen Grund. Alles dies sind jedoch Fehler, die eher auf ein reines und aufrichtiges Gefühl als auf ein andersartiges schliessen lassen, denn ohne Fehl kann keiner durch dieses Leben wandeln. In ihrem Style war sie rein und anmuthig und verstand sich auf die Prosa nicht weniger als auf die Poesie.“ [1]

Aus den lobenden Phrasen des guten Cinquecentisten lässt sich doch entnehmen, dass Veronica die Lobreden liebte und eine eifrige Beschützerin und Vertheidigerin Derer war, die ihr zu schmeicheln und sie geschickt zu behandeln wussten. Er lässt auch durchblicken, dass sie sich mitunter der Heftigkeit und dem Zorne hingab. Alles dieses nimmt nach unserer Meinung ihrer Erscheinung nichts, sondern hebt sie sogar noch, weil es sie uns historisch glaubwürdiger erscheinen

[1] Rinaldo Corso, *Vita di Giberto terzo di Correggio colla vita di Veronica Gambara* (Ancona, 1566).

lässt. Nur zu häufig hat leider die Uebertreibung, mit der die Biographen die Tugend ihrer Helden schilderten und noch schildern, in uns Zweifel an der Wahrheit ihrer Darstellung erweckt. Die Herrin eines Hauses, wie das der Correggio, die gezwungen war, sich abwechselnd mit ihren Familienangelegenheiten und mit der Regierung zu beschäftigen und mit gefährlichen politischen Geschäften zu befassen, zumal in einer Zeit, wie jener, konnte unmöglich den ruhigen Gleichmuth des Geistes einer guten Haushälterin besitzen. Die plötzlichen Ausbrüche des Zornes mussten ihre volle Berechtigung haben und ihre ganze Persönlichkeit in's volle Licht treten lassen.

Ihre Empfänglichkeit für Lobeserhebungen wird man entschuldigen müssen, wenn man bedenkt, dass sie sowohl eine Gelehrte wie eine Fürstin war. Die gebildeten und machthabenden Frauen sind nie von Eitelkeit frei gewesen. Veronica, die alle Vorzüge solcher Frauen in hohem Maasse besass, musste wohl auch ihrer Fehler theilhaftig sein. Sicher jedoch kann man ihr die höchste aller Tugenden nachrühmen: die Wahrhaftigkeit. Gerade die Hartnäckigkeit, mit der sie ihre Freunde auch in schlechter Sache vertheidigte, zeigt die Aufrichtigkeit ihres Gefühls und die Treue ihrer Zuneigung. Wir dürfen nicht vergessen, dass man in jener Zeit dem politischen und persönlichen Interesse Alles zu opfern gewohnt war, sogar das Leben der Freunde und Brüder!

Als Schriftstellerin gehört Veronica entschieden zu den bedeutendsten des XVI. Jahrhunderts. Ihre Verse entwickeln sich natürlich, beinahe immer nach den Petrarca'schen Vorschriften, aber sie zeigen doch auch oft einen frischen, ungebundenen Zug, eine individuelle Ausdrucksweise. Ihre Briefe, die bis jetzt nur in vielen kleinen Schriften[1] zerstreut veröffentlicht worden sind, sind hoch geschätzt und als *werthvoll* bezeichnet worden wegen ihres heiteren, ungezwungenen Tones, ihrer Eleganz, ihrer geistreichen Bosheit, die den grossen Damen der Renaissance so gefiel, und wegen der bemerkenswerthen Einzelheiten über historische Ereignisse und Sitten, die sie enthalten.

Das lebhafte Verlangen, über Wissenschaft und Kunst zu reden, der Wunsch, geistreiche Leute um sich zu haben, denen sie ihre eigenen

[1] Ausser den angeführten Werken siehe auch: QUIRINO BIGI, *Sopra la celebre contessa Matilde e. V. G.* (Mantova, 1859). — EMILIO COSTA, *Sonetti amorosi di V. G.* (Parma, 1890) und *Una lettera inedita di V. G. (Giornale storico della letteratura*

Gedanken mittheilen und von denen sie sich huldigen und sich bewundern lassen konnte, endlich die Nothwendigkeit, am eigenen Hofe den Glanz aufrecht zu erhalten, der die benachbarten Fürstenhöfe berühmt machte, veranlasste Veronica, verschiedene Künstler und Gelehrte um sich zu versammeln und sie zu einer Art von Akademie zu vereinen. Den ersten Platz in ihr hatte Gian Battista Lombardi oder Marchesini, ein Naturforscher, Arzt und Philosoph von Ruf. Nachdem er im Jahre 1486 Lehrer der Logik in Bologna und im Jahre 1490 Lehrer der Medizin in Ferrara gewesen war, wurde er von den Herren von Correggio in die Heimath zurückberufen, dort von ihnen zu verschiedenen wichtigen Staatsdiensten verwendet und bis an seinen Tod, der im September 1526 erfolgte, mit liebevoller Aufmerksamkeit behandelt.[1] Ausser ihm verkehrten in Veronicas Hause der hochgelehrte Ippolito Merlo, der Rechtsgelehrte Sigismondi Augustoni, Rinaldo Corso, der später ihre Lebensgeschichte schrieb und der Arzt Annibale Camilli. Dieser Letztere wurde im Jahre 1515 zu Bologna von Veronica dazu angeregt, ihr eine Probe seiner Studien zu senden und widmete ihr im folgenden Jahre einige kleine philosophische Schriften, in denen er ihr Lob verkündet und erklärt, dass er Alles ihrer Protektion verdanke.

An alle Diese, welche die gewöhnliche Gesellschaft der Fürstin bildeten, schlossen sich ferner die Verehrer und berühmten Freunde, die mitunter von auswärts kamen, um sie wieder zu sehen, wie Ariosto, Bembo, Molza, Cappello, Mauro, Antonio Bernardi da Mirandola und zweimal, im Jahre 1530 und 1532, sogar Carl V.

So konnte sie sich in ihrer Sehnsucht nach gebildeter, anmuthiger Unterhaltung und in ihren berechtigten Ansprüchen als gelehrte Frau wohl befriedigt fühlen.

Sie hatte oft Ginevra Rangoni bei sich, die Gattin des Gian Galeazzo, die nach 1517 eine zweite Ehe mit Luigi Gonzaga geschlossen hatte, und konnte mit Cassandra, der Tochter des grossen Feldherrn Bartolomeo Colleoni, in stetem Verkehr bleiben. Letztere hatte sich, als sie im Jahre 1508 nach dem Tode Nicolòs da Correggio

italiana. IX). — A. E. Mortara, *Epistole edite per nozze Fadigati-Visioli* (Casalmaggiore, 1852). — Vittorio Cian, *Primizie epistolari di V. G. (nell' Intermezzo,* rivista — Torino, 1890 — n 12) u. s. w.

[1] Pungileoni, II, 34 u. ff.

Wittwe geworden war, mit ihrer Tochter Isotta in ein von ihrem Gatten gegründetes Kloster zurückgezogen. Später folgte ihnen auch ihre andere Tochter, Beatrice, nachdem sie ihren Gatten Nicolò Sanvitale verloren hatte, aus Parma dorthin. Sowohl Beatrice (die von Ariosto unter dem Namen *Mamma* gefeiert wird), wie ihre Schwester Isotta erheiterten die Einsamkeit der Klosterzelle durch Dichtung und Gesang. Man kann daher wohl mit Ariost wiederholen:

> O sagt, was seh' ich hier für schöne, kluge Frauen,
> O sagt, welch ed'le Herrn verherrlichen den Strand!
> Ja, ew'gen Dank muss ich den Freunden weihen
> Für freud'gen Willkomm, den ich bei der Rückkehr fand!
> Mamma, Ginevra und die And're aus Correggio
> Seh ich am Hafendamm, sie treten weit hervor;
> Veronica Gambara lieb wie jene
> Dem Phöbus und der heiligen Aeonen Chor.[1]

Ausser dem unsterblichen Lobgesange des grossen ferraresischen Dichters wurden noch viele andere an Veronica gerichtet, von Vittoria Colonna, Casio, Sannazaro, Trissino, Ruscelli, Lilio Giraldi, Bernardo Tasso, der sie „den Ruhm des weiblichen Geschlechts" nennt, Bandello dal Varchi, der ihre Sprache für „süss und beredtsam" erklärt, Dolce, Bembo, Molza und Giovanni della Casa. Possevino nennt sie später die *italienische Sappho.* Carl V. sagte, dass er sie aus vielen Gründen liebte, vor Allem aber „ihrer Tugend und ihres Rufes wegen."

Aber die Staatssorgen und die Nothwendigkeit, im gesellschaftlichen Leben würdig aufzutreten, verhinderten sie nicht daran, sich mit wahrhaft idealer Hingebung ihren Kindern zu widmen. In ihrem Sohne Ippolito, der die militärische Laufbahn eingeschlagen hatte, für Carl V. kämpfte und beim Falle von Florenz zugegen war, rief sie die Erinnerung an den Ruhm seiner Vorfahren, deren einer über die Heldengrösse der alten Römer geschrieben hatte, wach, ihren Sohn Girolamo, der zur Prälatenwürde vorbereitet wurde, erinnerte sie daran, dass Azzo di Correggio von Petrarca, den er zum Archidiakonus von Parma ernannt hatte, verehrt worden war. Veronica sollte indessen nicht die Genugthuung erleben, ihn im Kardinalsgewande zu sehen, das er erst nach ihrem Tode anlegen konnte. Er hatte den

[1] Orlando furioso, XLVI, 3.

Geist und den im Grunde guten und rechtschaffenen, aber zeitweise hochfahrenden und heftigen Charakter der Mutter geerbt. Er war bevollmächtigter Minister des Hauses Farnese beim Congresse von Gent und hatte nach dem Tode Pius' V. sogar Aussicht gehabt, Papst zu werden. Ausschliesslich seine Treue gegen den Hof von Spanien war es, die ihm alles verdarb, wenn auch schon sein Liebesverhältniss zu Claudia Rangoni, der er gerathen hatte, sich der Verheirathung mit einem Verwandten durch die Flucht zu entziehen, bei Vielen sein Ansehen erschüttert hatte.

Veronica ruhte damals schon seit längerer Zeit im Grabe. Am 13. Juni 1550 war sie gestorben, „am Tage darauf“ — so erzählt Rinaldo Corso — „wurde ihre Leiche in die Kirche S. Domenico, ausserhalb Correggios, gebracht (in der fast alle Fürsten von Correggio begraben waren), mit einem Oliven- und einem Lorbeerzweige im Munde, einem würdigen Sinnbilde ihres Wesens.“

Der Leser, der in einem anderen Kapitel erfahren hat, wie viele Künstler in Correggio thätig waren und jetzt gesehen hat, welch' reiches geistiges Leben an seinem Hofe herrschte, mag nun selber urtheilen, ob unser Maler wirklich in einem „einsamen Marktflecken“ aufgewachsen sei, oder nicht vielmehr in einem Orte, der ihm die vorzüglichste Anregung zur Entwickelung aller seiner Fähigkeiten bieten konnte.

Als im Jahre 1508 die Gambara als vierundzwanzigjährige junge Frau nach Correggio kam, war Correggio erst vierzehn Jahre alt, liess aber an untrüglichen Zeichen schon seine ungewöhnlichen Anlagen erkennen. Personen, die mit Interesse die frühzeitige Entwickelung dieses erhabenen Genies verfolgten, machten die Fürstin auf ihn aufmerksam, die grosse Hoffnungen auf ihn setzte und ihn häufig in ihre Nähe zog. Wenn wir nicht durch die starren Gesetze der positiven Kritik, die ohne urkundliche Beweise auch nicht die natürlichsten und einfachsten Vorgänge in der Welt als Thatsachen anzuerkennen gestatten, zu sehr eingeschüchtert wären, und wenn wir noch in der schönen Zeit lebten, wo man manchmal wenigstens, ohne Vorwürfe fürchten zu müssen, seiner Phantasie die Zügel schiessen lassen konnte, dann würden wir wohl in den ersten Madonnen mit den beiden Kindern Jesus und Johannes, die Correggio in den Jahren 1512—1514

malte, jenen Madonnen mit nicht schönem, aber anmuthig lächelndem Gesichte, die gute Veronica erkennen mögen, die gerade um diese Zeit ihre Söhne, deren erster im Januar 1510, der zweite im Februar 1511 geboren war, als Kinder zärtlich in ihre Arme schliessen konnte. Aber wir wollen diese Gebilde unserer Phantasie sorgfältig verbergen und zur Wirklichkeit zurückkehren.

Thatsache ist, dass zwischen den Fürsten, Gambara einbegriffen, und Correggio die besten und innigsten Beziehungen dauernd bis zu seinen letzten Lebenstagen bestanden haben. Im Jahre 1521 erscheint er, um die Schenkungsakte, durch welche sein mütterlicher Oheim, Francesco Aromani, ihm alle seine bewegliche und unbewegliche Habe überliess, legalisiren zu lassen, im Palaste vor Manfredo. Wir müssen zugeben, dass die Anwesenheit dieses Herrn bei der Abfassung einer gerichtlichen Urkunde in seinem Hause für eine einfache Handlung der Justiz-Verwaltung angesehen werden kann, die als solche kein Beweis für seine intimen Beziehungen zu dem Maler wäre. Andere Dokumente lassen jedoch eine solche Auffassung nicht zu. Im Jahre 1525 tritt er unter den Zeugen auf, die bei der Veröffentlichung eines auf Befehl Manfredos und der Veronica Gambara, die beide ebenfalls anwesend sind, von Gasparo Porta ausgefertigten Eintreibungs-Mandates gegenwärtig sind. Im Jahre 1532 wohnt Correggio der Niederschrift des gerichtlichen Aktes bei, in dem Manfredo Paolo Brunorio zu seinem Prokurator ernennt, um von Carl V. die Investitur seiner Lehnsgüter wieder zu erlangen. Hier erscheint er also als Zeuge bei einer Angelegenheit von grosser Wichtigkeit und höchstem Interesse für den Fürsten. Noch sicherer aber lässt sich auf eine grosse Herzlichkeit ihrer Beziehungen schliessen aus seiner Anwesenheit als Zeuge bei der am 24. Januar 1534 im Palaste des Fürsten stattfindenden Abfassung der Urkunde, durch welche der Chiara di Gianfrancesco da Correggio, die sich mit Ippolito, dem Sohne Gibertos und Veronica Gambaras, verlobte, zwanzigtausend Goldscudi als Mitgift überwiesen wurden.[1] In der feierlichsten und freudigsten Stunde ihres Lebens, bei der Verlobung ihres Erstgeborenen mit seiner Cousine also war es der gute und grosse Maler, dem die erlauchte Herrin vor Fürsten und Heerführern den Vorzug gab, indem sie ihn als Zeugen in ihren

[1] Pungileoni, I, 239 u 247; II, 127, 192—193 u. 251.

Palast lud. Sicher fühlte seine Seele niemals stärker als in diesem Augenblicke die Süssigkeit einer festen Freundschaft, die nicht nur in der Güte des Herzens, sondern auch in der Bewunderung und in der Liebe zur Kunst ihren Ursprung hatte. Die Muse und der Künstler traten vereint heran, als glückliche Verheissung für das junge Liebespaar!

Man hat auch angenommen, dass Correggio Veronica Gambara nach Bologna begleitet habe, wohin sie sich verschiedene Male begab, wo sie mehrere Freunde hatte und ganz sicher im Jahre 1515 bei der Begegnung Franz' I. mit Leo X. anwesend war.

Man erzählt auch, dass Allegri bei dieser Gelegenheit vor dem Gemälde der *heiligen Cecilia* von Raffael ausgerufen habe: „Sono pittore anch' io!" Diese Anekdote hält jedoch der Chronologie nicht Stand, weil 1515 jenes Gemälde sich noch nicht in Bologna befand. Man könnte dem entgegenhalten, dass unserem Maler dieses Wort bei einem späteren Aufenthalte in derselben Stadt entschlüpft sein könnte, zumal es auch wahrscheinlicher ist, dass er jenen Ausspruch nicht in jugendlichem Alter, sondern als er selber schon grosse Werke vollendet hatte, gethan habe. Jedenfalls ist es nicht glaublich, dass er, dauernd in der Nähe von Bologna lebend, niemals diese Stadt besucht und die Meisterwerke der Kunst, welche dort aufbewahrt wurden, nicht gesehen haben sollte, wie sich auch kaum annehmen lässt, dass er von Correggio aus nie nach Ferrara gekommen sei, wo die Wiege seiner Kunst stand, und von Parma aus nach Piacenza, wo die Kirche des h. Sixtus das göttlichste Werk Raffaels in sich barg.[1]

Die Gambara war, wie es scheint, im Jahre 1527 wieder in Bologna, später sicher im Frühling 1529, um ihren Bruder Uberto zu besuchen, der damals Gouverneur dieser Stadt war,[2] darauf einige Monate später zur Krönung Carls V. und noch verschiedene andere Male.

Nichtsdestoweniger, wenn es auch wohl möglich ist, dass Correggio mit Veronica nach Bologna gegangen sei und wahrscheinlich sogar *sicher* ist, dass er Werke Raffaels gesehen habe, müssen uns doch historische und moralische Gründe veranlassen, jene Geschichte ohne Weiteres in die Welt der Fabeln zu verweisen. Eine solche Prahlerei

[1] Die Madonna mit dem Kinde, dem h. Sixtus und der h. Barbara, jetzt in Dresden.

[2] V. G., *Rime e lettere*, 166.

lag gar nicht in dem zurückhaltenden, bescheidenen Charakter Correggios! Wer aber doch noch einen sicheren Beweis dafür verlangen sollte, dass die niedliche Anekdote aufgegeben werden müsse, bedenke, dass der Erste, der sie erzählte, der Padre Resta war![1]

Ueber die Werke, die unser Maler für die Fürsten und besonders für die Gambara ausgeführt hat, ist man vollständig im Ungewissen. Wir werden sehen, dass er wahrscheinlich eine *Herodias* für sie malte. Der Chronist Lucio Zuccardi, der in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts lebte, sagt auch, dass er im Palaste ausserhalb von Correggio gemalt habe, wo Carl V. Wohnung nahm. Die Notiz ist von Tiraboschi aufgenommen worden, der noch hinzufügt, dass er dort in jugendlichem Alter auf Befehl der Veronica gearbeitet habe.[2] Pungileoni dagegen, der vielleicht sich enger an die Chronik des Zuccardi anschliesst, hat diese Arbeit in die letzten Jahre Correggios verwiesen. Er hat dort allerdings einige Zimmer ausgeschmückt, aber erst gelegentlich der Ankunft Carls V., d. h. kurz vor dem März 1530, als derselbe sich das erste Mal dorthin begab, oder kurz vor dem Jahre 1532, als er wieder dorthin zurückkehrte.[3] Dieser Palast, der sich im östlichen Theile des Ländchens erhob, wurde jedoch 1557 aus strategischen Gründen während des Krieges Pauls IV.[4] vollständig zerstört. Die Beweise, deren die modernen Geschichtsschreiber bedurft hätten, um feststellen zu können, zu welcher Zeit jene Gemälde ausgeführt worden seien, fehlten also schon zur Zeit des Zuccardi, auf dessen Notiz sich Alle berufen.

Es ist auch behauptet worden, dass unser Maler in dem von Francesca von Brandenburg errichteten Rathhause, das zum Theil noch existirt, gearbeitet habe. Man sollte aber meinen, dass, wenn er wirklich Fresken von einiger Bedeutung dort ausgeführt hätte, diese doch wohl erhalten worden wären, oder dass doch wenigstens eine bestimmte Erinnerung an sie in den Schriften eines Historikers zu finden sein würde. Es haben sich allerdings noch geringe Ueberreste von

---

[1] Tiraboschi, VI, 252; Pungileoni, I, 61; Bottari, *Raccolta di lettere* VI, 381.

[2] A. a. O. II, 123 u. VI, 252—53.

[3] A. a. O. I, 245; II, 232.

[4] Tiraboschi, II, 123.

Malereien in jenem Palaste erhalten, aber man kann sie unter keinen Umständen Correggio zuschreiben. Die schon beschriebenen Dekorationen des oberen Saales wurden 1508 ausgeführt und zwar höchst wahrscheinlich von Cesare da Reggio; dagegen sind die Dekorationen des im Erdgeschoss gelegenen Saales, auf der linken Seite, unmittelbar neben dem Eingange des Palastes, wahrscheinlich aus späterer Zeit; jedenfalls verdienen sie nicht als seine Werke besprochen zu werden, wenn man auch sieht, dass eine ungeschickte Hand sie durch Uebermalung mit Oelfarbe *vollständig verdorben* hat.

Wenn auch kein grosses Kunstwerk, müssen sie ursprünglich doch lebendig und dekorativ gewirkt haben, mit ihrem Fries, der von einer fröhlichen Schaar spielender Putten gebildet wird, und mit dem gewohnten Motive des Balkons in der Mitte der Wölbung, durch deren Oeffnung man in die leuchtende Himmelsweite zu blicken glaubt. Noch von anderen, heute verschwundenen Bildern spricht Pungileoni, scheint ihnen aber keine grosse Bedeutung beilegen zu wollen. Kurz, es existiren über die Arbeiten, die Correggio für seine Fürsten ausgeführt haben könnte, nur unbestimmte Nachrichten und noch unbestimmtere Muthmassungen. Jedenfalls aber geht aus allem diesem hervor, dass, wenn unser Maler auch für sie beschäftigt war, es sich nur um wenig bedeutende Arbeiten gehandelt haben kann.

Der Hof, mit dem die Herren von Correggio die engsten Beziehungen unterhielten, war der der Gonzaga, und Isabella d'Este war die Frau, der die Gambara die grössten Aufmerksamkeiten erwies. Es ist auch bemerkenswerth, dass das älteste schriftliche Dokument Veronicas, das bis jetzt bekannt geworden ist, in einem Briefchen besteht, das sie am 1. Februar 1503, kaum achtzehnjährig, an Isabella richtet, fast in ängstlicher Erregung, dass sie einer so grossen Dame auf ein Anschreiben, mit dem sie von ihr beehrt worden war, antworten durfte. Sie sagt, dass sie sich „unfähig fühle dem hohen Unternehmen gegenüber“ zu danken, wie es der „Göttlichkeit, die auf ihr ruhe“ angemessen sei. Sie dankt ihr für eine solche Wohlthat und nennt sich ihre „Dienerin in Ewigkeit“.[1]

Aber mit der Zeit verschwinden zwischen den beiden Frauen, die dazu geschaffen waren, sich zu verstehen und zu lieben, die

[1] Renier, A. a. O. 442.

Höflichkeitsformeln und der Ton in den Briefen der Veronica hört auf, so unterwürfig zu sein. Renier sagt, dass „die Correspondenz zwischen ihnen eine sehr lebhafte gewesen sein müsse, und dass wir Grund haben, anzunehmen, dass die wenigen Briefe, die uns aus jener Zeit erhalten sind, nur ein schwaches Abbild von ihr geben."

Isabella, die schon seit ihrer Kindheit gefeiert und vergöttert worden war, wurde bei ihrem Einzuge in Mantua als sechzehnjährige



Lorenzo Costa. Isabella Gonzaga. Aus einem Gemälde im Louvre.

Braut mit Enthusiasmus von allen Bürgern und von reichlich siebzehntausend Fremden, die herbeigeströmt waren, um sie zu sehen, begrüssst.[1] Sie wurde für die vollkommenste Jungfrau Italiens gehalten und in der That war sie „das vollkommenste Exemplar jener herrlichen Blume, welche die Frau in der Renaissance war."[2] In Ferrara, auf der Hochzeit der Lucrezia Borgia, überstrahlte sie alle Fürstinnen. Sie

[1] A. Luzio e R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d' Este ed Elisabetha Gonzaga* (Torino, 1893).

[2] Pio Rayna, *L'Orlando innamorato del Boiardo,* in seinem Buche: *La vita italiana nel Rinascimento* (Milano, 1893) p. 325.

besass das lebhafteste Interesse für Kunst; sie konnte sich nicht darüber beruhigen, dass ein Kunsthändler ihr ein paar unechte Statuetten als antik verkauft hatte, sie schrieb Briefe über Briefe, um Bilder von berühmten Malern zu erhalten, Majoliken aus Castel Maggiore und Schmucksachen. An ihrem Hofe strömten Maler, Bildhauer, Architekten, Instrumentenmacher und Musiker zusammen, unter ihnen der berühmte Jacopo da San Secondo, der von Raffael im Apollo in seinem „Parnass" porträtirt sein soll. Als sie vom Herzog Valentino den Cupido des Michelangelo zum Geschenk erhalten hatte, verschaffte sie sich einen griechischen Cupido, um ihn als Seitenstück dazu aufzustellen. Sie unterhielt Beziehungen zu Gian Bellino, Leonardo da Vinci, Buonarroti, und auf ihre Veranlassung brachte Baldassare Castiglione Giulio Romano nach Mantua.

Welch' ein Glanz von Kunst und Poesie war um sie verbreitet! Mit welcher Erregung der Seele mussten Künstler und Gelehrte ihre Gemächer betreten! Mit welcher Vergötterung sie bewundern! Wir können uns im Geiste die kleinen Zimmer vorstellen mit den vergoldeten Decken, die auf das zierlichste kassettirt und geschmückt sind, wie ein Werk der Goldschmiedekunst, mit kleinen Schilden mit Musiknoten und der Devise: *Nec spe, nec metu.* Die Wände sind oben mit Teppichen und Bildern von berühmten Malern bedeckt, für die sie selbst den Gegenstand und die Grösse angegeben hat, unten mit Intarsien mit perspectivischen Ansichten und mit Musikinstrumenten. Rings umher auf den Tischen und Schemeln Bronzen, Medaillen, Marmorwerke, Keramiken, Stoffe, Bücher, Violen und Lauten und überall Sträusse von frischen, duftenden Blumen. Für Jeden, der mit ihr von Kunst und Wissenschaft sprechen oder ihr etwas zeigen konnte, kannte sie keine Etikette. Zu durstig ist ihr Auge nach allem Schönen und ihr Geist zu begierig, Alles kennen zu lernen! Die Künstler und Gelehrten drängen sich um sie, sie fühlen den Zauber ihrer Person und nennen sie eine der Pieriden, die von Jupiter der neuen gebildeten Welt geschenkt ist. In den Stunden der Einsamkeit liest sie die antiken Dichter und Geschichtsschreiber und die Schriften, welche ihre Bewunderer ihr geschickt haben, oder die sie selbst aus Neugier aufgesucht hat, sie betrachtet ihre Schätze, schreibt an ihre Freunde, um neue zu gewinnen, dann berührt sie, wie zur Erholung, die Tasten

ihres Claviers, während Auge und Geist über die unendlich weite und stille Fläche des Wassers und der Gefilde schweifend ausruhen.

Das Verhältniss der Höfe von Mantua und Correggio gestaltete sich indessen zu einem freundschaftlich innigen. Borso von Correggio schlichtet einen Streit zwischen Isabella und ihrem Gatten und diese hält den Erstgeborenen der Veronica über die Taufe.



Lorenzo Costa. Allegorie auf den Hof der Isabella von Este. Im Louvre.

Bis zum Jahre 1508 hatte sich auch Nicolò da Correggio sehr häufig am Hofe von Mantua eingefunden, „der die Waffen liebte, die Galanterie, die Künste und die luxuriöse Pracht. Er war seiner Zeit ein kluger Unterhändler, bei den Damen beliebt wegen der eleganten Gewandtheit seiner Manieren, bei den Fürsten wegen seines Verstandes, seiner Geschicklichkeit und Kühnheit, bei dem Publikum wegen seiner Freigebigkeit und seines glänzenden Auftretens bei kriegerischen Schauspielen.“[1] Er war in vielen Kunstangelegenheiten ihr Rathgeber gewesen,

[1] A. Luzio e R. Renier, *Nicolò da Correggio* (*Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XXI u XXII).

wählte für sie Lieder aus, um sie in Musik zu setzen und sandte ihr die seinigen, diktirte Hirtenlieder, Scherzgedichte und Sonette, Uebersetzungen aus dem Virgil, erfand Inschriften für Medaillen und lieh ihr Tragödien. Er selbst spielte eine Leyer, die ihm der berühmte Musiker Atalante Migliorotti geschickt hatte.

Dieses kräftige, tiefe Verständniss für das Leben in allen seinen ästhetischen Kundgebungen hatte er aus denselben Quellen geschöpft wie Isabella, nämlich am Hofe von Ferrara, in der Unterhaltung mit Decembrio, Teofilo Calcagnini, Boiardo und anderen Philosophen und Dichtern. Es erklärt sich daher, dass er die gleichen Ideale und Bestrebungen hatte, wie seine Verwandte Isabella. Seine Mutter stammte aus der Familie der Este und hatte die gleiche Leidenschaft für Luxus und Eleganz. Glänzend und fröhlich bei ihren Gesellschaften wurde sie die *Königin der Feste* genannt und verdiente, dass man beinahe sprichwörtlich von ihr anführte:

> Wer das Paradies auf Erden schauen will,
> Sehe Donna Beatrice auf einem Feste.

Zu gleicher Zeit mit Nicolò lebte bei den Gonzaga ein Geistlicher aus Correggio, eine sonderbare Gestalt von Berichterstatter, der Isabella auf dem Laufenden erhielt von Allem, was an Vorgängen in Kunst und Wissenschaft zu seiner Kenntniss kam, der aber auch nicht versäumte, Klatschgeschichten zu sammeln.

Auf Nicolò und diesen Priester folgte in der Freundschaft der Gonzaga Brachino Croce, ebenfalls aus Correggio, der wegen seiner Geschäftsklugheit und Beredtsamkeit gerühmt wird.[1]

Dauernd und herzlich waren also die Beziehungen zwischen Correggio und Mantua, die durch eine bequeme Strasse mit einander verbunden waren. Wie hätte also Veronica Gambara der für alles Neue interessirten Isabella nicht mitgetheilt haben sollen, welches Staunen die ersten malerischen Probestücke des jungen Allegri erregten? Wie uns Rinaldo Corso gesagt hat, hatte Veronica die Kinder *nur allzu gern*, sie liebte auch die Kunst und befand sich in herzlichem Einverständniss mit der Marchesa von Mantua, der sie öfter ihre eigenen Kinder schickte, und bei der auch andere aus Correggio häufig sich befanden. Ist dies nicht der natürlichste Weg, auf dem Allegri nach Mantua gelangen konnte?

[1] D'Arco, A. a. O. II, 97.

Wir haben an der Hand von Urkunden sein intimes Verhältniss zu dem fürstlichen Hause seiner Heimath festgestellt und haben gesehen, dass sich bei correggianer Geschichtsschreibern die Tradition erhalten hatte, dass die Fürsten von Correggio, als sie sich während der Pest nach Mantua flüchteten, den Jüngling mit sich nahmen. Aber nun taucht zwischen diesen zweifelhaften und unsicheren Beweisgründen ein „sicherer und eindrucksvoller" Beweis auf, der erklärt und überzeugt. Veronica schreibt über Correggio und eines seiner Bilder an Isabella und nennt ihn mit einem Vorwort, das ganz besonders herzlich klingt und das rege Interesse der beiden Frauen für den Maler zeigt, *„unsern Antonio"*.

Unser Antonio! — Am Anfange des XVI. Jahrhunderts herrschte noch nicht die von Spanien zu uns gelangte hyperbolische Sentimentalität. Auch unter Personen derselben Familie, besonders in den grossen Häusern, wurden vertrauliche Bezeichnungen wenig angewendet. Man fand es sehr liebenswürdig, dass Isabella Eleonore von Correggio *unsere* Eleonore nannte.

Indem Veronica und die Marchesa von Mantua Correggio den *unsern* nannten, nahmen sie gewissermassen einen Theil seines Ruhmes für sich in Anspruch. Und sie hatten das Recht dazu! Die Frauen haben mitunter vor den Männern das feine Verständniss für das Genie voraus. Sie, die den zarten Körper des Kindes zu pflegen verstehen, wissen auch die Entwickelung der Seele zu leiten, und wie sie mit leichter Hand die Wunden eines leidenden Körpers zu heilen vermögen, so wissen sie auch balsamgleiche Worte für die seelischen Schmerzen zu sagen. Schwester Celeste ist die schönste Gestalt in Galileos Umgebung. Vielleicht können sie, die der äusseren Welt ferner stehen, sich eher den Glauben an die Menschheit bewahren. Gewiss ist, dass die Männer, die in der Heftigkeit des täglichen Kampfes skeptisch und misstrauisch werden, es für unter ihrer Würde halten, sich um geringe Wesen und Vorgänge, die ihnen geringfügig erscheinen, zu kümmern, die aber doch oft Keime einer herrlichen Zukunft enthalten. Wer weiss, ob die Grazie und das Lächeln in den Gemälden *unseres* Antonio nicht die *„erste Wurzel"* in der Grazie und dem Lächeln gehabt haben, mit welchen ihn bei seinen ersten Versuchen zwei so hochideale und gute Fürstinnen ermunterten und unterstützten!



Eine Vestalin. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

VI.

DIE ERSTEN WERKE.

DIE MADONNA MIT DEM H. FRANCISCUS. — JUGENDWERKE CORREGGIOS IN MAILAND, PAVIA, MODENA, FLORENZ, MÜNCHEN, SIGMARINGEN UND LONDON.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo.

Das erste Werk Correggios, von dem die Dokumente uns Kunde geben, ist das Altargemälde mit dem h. Franciscus. Ein gewisser Quirino Zuccardi hinterliess in seinem Testamente vom 4. Juli 1514 dem Kloster des h. Franciscus in Correggio ein Haus, das zur Deckung der Kosten eines Gemäldes für den Hauptaltar der Kirche verwendet werden sollte. Nicola Selli von Parma, der in Correggio lebende Erbe des Zuccardi, zog es aber vor, das Haus zu behalten und statt dessen dem Frate Girolamo Catanei, dem Custos und Prokurator der Franciskaner,

fünf und neunzig Dukaten und vier und sechzig Soldi für die Ausführung des Bildes anzubieten. Der hochwürdige Custos beeilte sich, den Vorschlag anzunehmen und setzte den Zahlungstermin fest. Anderthalb Monate danach, am 30. August, begaben sich Catanei und Antonio Zuccardi und Tommaso Affarosi, die Rechtsbeistände des Klosters, mit einem Notar in das Haus des Malers, der kaum zwanzig Jahre alt war, um ihm das Gemälde in Auftrag zu geben. Ein anmuthiges Bild bietet unserer Phantasie dieser Akt der Kontraktabfassung. Die Verabredung und der Abschluss des Vertrages fanden in der bescheidenen Schlafstube unseres Antonio, im Erdgeschosse des Hauses, statt. Warum nicht in einem besseren Raume? Etwa im Kloster selbst oder im Hause des Notars oder im Rathhause? Der Grund ist klar. Wir sind überzeugt, dass er damals das Bild mit der h. Martha, von dem wir später sprechen werden, für die Kirche della Misericordia schon gemalt hatte, und dass hauptsächlich dies die Franciskaner veranlasst hatte, ihm diesen Auftrag zu ertheilen. Aber bei der Wichtigkeit der Sache war es doch nöthig, dass die Rechtsanwälte des Klosters, bevor sie endgiltigen Beschluss fassten, persönlich an einigen Entwürfen des Jünglings sich des guten Ausfalles des Werkes vergewisserten. Er musste ihnen daher die Zeichnungen und Entwürfe für das Bild vorlegen. Wir sehen im Geiste die stille Scene vor uns: die guten Anwälte des Klosters, die still da sitzen und die sanft lächelnden Madonnen und Heiligen betrachten, Correggio, der sie in gutes Licht rückt und in ihren Gesichtern zu lesen sucht, welchen Eindruck sie machen, endlich zur Seite Pellegrino Allegri voll inniger Befriedigung über die neue Ehre, die seinem Sohne angethan wird. In der That wird in dem Vertrage seine Anwesenheit erwähnt, da er für den noch minderjährigen Antonio seine Zustimmung geben musste. Aber nichts ist gesagt von einer anderen Person, die gewiss nicht fern war und vielleicht pochenden Herzens an der halbgeöffneten Thür lauschend stand: Bernardina Aromani, seine Mutter.

Dass die Anwälte des Klosters von seinen Arbeiten im höchsten Grade befriedigt waren, geht deutlich genug aus der Höhe der Summe (hundert Gold-Dukaten) hervor, die sie ihm für die Arbeit zubilligten, für die damalige Zeit eine ansehnliche Bezahlung für jeden Künstler, ganz besonders aber für einen am Anfange seiner Laufbahn stehenden

Jüngling. Ueber die feierlichst übernommene Verbindlichkeit wird vom Notar ein Aktenstück aufgesetzt. Fünfzig Dukaten werden ihm sofort ausgezahlt, den Rest soll er nach der Vollendung der Arbeit erhalten.

Nicht geringeres Interesse widmet man der Holztafel, auf der er malen sollte. In einem besonderen Kontrakte vom 4. Oktober wird sie Meister Pietro Landini in Auftrag gegeben, mit der Verpflichtung, sie noch im laufenden Monat fertig zu stellen.

Während dessen musste Correggio den Karton vorbereiten, um Anfang November das Gemälde sogleich auf der Tafel beginnen zu können.

Vom 24. März 1515 sind zwei Zahlungen verzeichnet. Die eine an Luca Ferrari für Eisentheile für den Rahmen und eine von zehn Dukaten an den Maler „für ein Tausend Goldblätter, die er für das Altarbild verwendet hat."

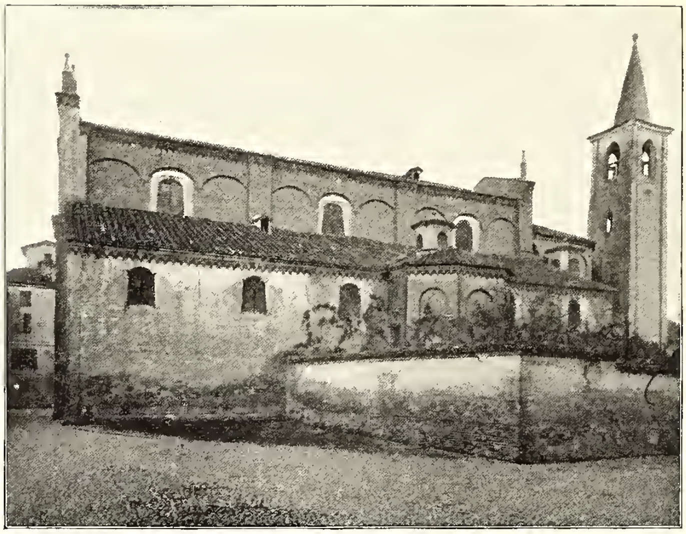
Die Arbeit näherte sich schon dem Ende; noch wenige Tage guten Willens und das Bild ist fertig. Am 4. April erhält Antonio Allegri wirklich „die letzte Zahlung", wobei Messer Tommaso Farosi, der Syndikus des Klosters, Messer Gian Ludovico Montesino, der Prediger-Bruder, Bruder Giacomo da Ceva und der Bruder-Vikar des Klosters gegenwärtig sind.

Es folgten noch einige andere Ausgaben für den Anstrich der Kapelle, für die Konstruktion von Gerüsten, für die Leinwand zur Bedeckung des Gemäldes und einige Bezahlungen an Landini, der die Tafel gemacht hatte, und an unseren Maler für die Lieferung von blauer Farbe für den Rahmen, sicher für den Hintergrund der Goldornamente.[1] Das grosse und bewunderungswürdige Werk ist also von dem Jünglinge thatsächlich in fünf Monaten ausgeführt worden!

Es blieb, eifersüchtig bewacht, bis 1638 an seinem Platze, als im März dieses Jahres der französische Maler Giovanni Boulanger, der wenige Tage vorher in die Dienste des Herzogs Francesco I. von Modena getreten war, in Correggio erschien. Er errichtete sich ein Gerüst hinter dem Hochaltar von S. Francesco, fertigte in wenigen Tagen eine Kopie des Bildes an und reiste wieder ab. Am 12. April

[1] TIRABOSCHI, VI, 253 u. 258; PUNGILEONI, II, 65—69. — TIRABOSCHI nahm irrthümlich an, das Bild wäre für die Minoriten der Osservanz von Carpi angefertigt worden.

jedoch verbreitete sich in Correggio das Gerücht, das Original sei entwendet und durch die Kopie von Boulanger ersetzt worden. Der ganze Ort ist in Aufruhr. Die Kirche füllt sich mit einer erregten Menge, die die Diebe verwünscht. Mit einem Male beginnt die Hauptglocke der Gemeinde zu läuten und die Aeltesten begeben sich, begleitet von einer grossen Menge Volkes, in das Vorzimmer des hochedlen Herren Annibale Molza, der Correggio als Statthalter des Herzogs von Modena regiert. Die Versammelten, Molza ausgenommen, befanden sich in gutem Glauben hinsichtlich des Urhebers des Diebstahls (denn



Kirche des Heiligen Franciscus zu Correggio.

so müssen wir es nennen). Sie erklären vor der Versammlung: „Da dieser Raub von dem Maler wahrscheinlich unter Beihülfe oder Mitwissen eines Klosterbruders ausgeführt, und da das Volk sich von dem Betruge, der mit dem ihm so lieben und werthen Gemälde vorgenommen worden ist, überzeugt hat und den Vorfall als einen ganz besonderen Schmerz empfindet, so habe der Rath beschlossen, den hochedlen Herrn Statthalter unterthänigst zu bitten, seine wohlwollende Hilfe zu gewähren bei S. Durchlauchtigsten Hoheit, dass Sie als gütiger und huldreicher Herr vermöge Ihrer Autorität den Missethäter aufsuchen lassen möge!“ Die armen Correggianer, sie fielen geradezu dem Wolf in den Rachen! Boulanger und die Klosterbrüder hatten nur den Wunsch seiner Hoheit des Herzogs ausgeführt, der gewiss herzlich gelacht haben muss

Die Madonna mit dem h. Franciscus

(DRESDEN, GALLERIE).



über die Demuth, mit der sie sich an ihn wandten! Molza berichtet das Vorgefallene, schliesst aber (das sollte wohl die Empfehlung sein, zu der er sich verpflichtet hatte!) mit den Worten, er könne gar nicht begreifen, warum die guten Leute ein solches Wehgeschrei über die Sache anstimmten![1]

Das Gemälde wurde bald in der Estensischen Sammlung zur Schau gestellt, in der es aber wenig mehr als ein Jahrhundert blieb, nämlich bis es Francesco III. an August III., König von Polen und Kurfürsten von Sachsen verkaufte. Im Sommer 1746 wurde es mit anderen Werken Correggios, von denen noch die Rede sein wird, nach Dresden gebracht, wo es sich noch jetzt befindet. „Der Herzog stak tief in Schulden, sei es, dass er sie von Rinaldo übernommen hatte, dem die Erwerbung des Herzogthums Mirandola und des Markesats der Concordia schwere Lasten auferlegt hatte und den die dauernden Kriege nicht in Ruhe und Ordnung kommen liessen, sei es, dass er sie selbst hatte machen müssen, um neue Kriege führen zu können, oder in Folge der schlechten Verwaltung der Finanzen. Aber doch beging er mit dem Verkaufe der Perle seiner Gallerie, durch den er Modena und Italien um ein künstlerisches Erbtheil brachte, ohne einem Bedürfniss von zwingender Nothwendigkeit abzuhelfen, oder eine Wunde des Staates zu heilen, eine unwürdige That und hatte nicht verdient, dass man ihm schon bei seinen Lebzeiten ein bronzenes Reiterstandbild auf einem öffentlichen Platze errichtete. Wer weiss, wie viele an den Dresdener Verkauf gedacht haben mögen, als in der Zeit der französischen Revolution diese Statue verstümmelt durch die Strassen von Modena geschleift wurde![1]" Doch wenden wir uns wieder dem Bilde selber zu.

Die Personen der Darstellung finden sich unter einer weiten Halle versammelt, von der man auf jeder Seite zwei Säulen mit jonischen Kapitälen sieht. Von dem Hintergrunde einer lichten Landschaft mit sanft abfallenden Hügeln hebt sich der sehr hohe Thron ab, auf dem die Madonna sitzt. Die untere Stufe zeigt an der Vorderseite in leichtem Chiaroscuro die Scenen des Sündenfalles in drei Gruppen, die durch die Baumstämme des Paradieses von einander geschieden sind. Auf dieser Stufe steht ein starker Säulenstumpf und auf diesem ein

[1] Tiraboschi, VI, 253—54. — Magnanini, 23.

[1] A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena* (Modena, 1883) p. 320.

mit Rändern und Verzierungen fein gearbeiteter Marmorwürfel. Der Säulenstumpf wird zum grössten Theile durch ein ovales, von einer Guirlande umrahmtes Medaillon verdeckt, auf dem, grau in grau, die Figur Moses' mit den Gesetzestafeln dargestellt ist. Dieses Medaillon wird von zwei Putten gehalten, welche die erhobenen linken Arme auf den Würfel stützen und so wie zu einem Theile der Architektur werden, gleichsam als lebende Karyatiden. Von dem auf diesem Sockel stehenden Throne sieht man nur einen kleinen Theil der seitlichen Doppelsäulen, alles Uebrige wird von der Figur der Madonna und von ihren weiten Gewändern verdeckt. Maria sitzt mit den Beinen, die sie auf einen Schemel stützt, etwas nach links, während der Oberkörper und der Kopf nach rechts gewandt sind. Freundlich lächelnd bedeutet sie mit der einen Hand den h. Franciscus von Assisi, nieder zu knieen und das segnende Kind anzubeten, das sie mit der anderen Hand auf dem Schosse festhält. Der h. Franciscus beugt das Knie, indem er sein Gewand ein wenig aufhebt und wendet, wie beseligt von dem Anblicke, sein Antlitz voll süsser Milde dem Christkinde zu, während er mit der Linken an die Brust greift, wo ein Riss in der Kutte das Wundmal sehen lässt. Hinter ihm blickt aus dem Halbdunkel der h. Antonius von Padua mit dem Buche und der Lilie auf den Beschauer. Auf der anderen Seite, dicht neben dem Throne, auf dessen Unterbau sie sich mit dem rechten Arme stützt, erhebt die h. Katharina den von himmlischer Liebe erhellten Blick zu dem Kinde. Mit der Rechten hält sie das grosse Schwert und die Märtyrerpalme, mit der Anderen hält sie ihr Gewand, damit es ihr nicht auf den Fuss herabfalle, den sie auf die Nabe des Rades, neben dem die Krone liegt, gesetzt hat. Vornan steht, hoch aufgerichtet, Johannes der Täufer, mit einer Hand das lange Kreuz aus Rohr und den Mantel, den er über sein Ziegenfell umgeworfen hat, haltend, mit der anderen auf das Jesuskind deutend. Oben am Himmel tauchen aus den strahlenden Wolken im Kreise zehn Seraphim auf, während zwei Engel mit gefalteten Händen unter der Halle, in der Höhe der Kapitäle schweben; der eine beflügelte zeigt sich fast in Vorderansicht, während der Andere ohne Flügel von der Seite gesehen ist. Auf dem Reifen des Rades der h. Katharina befindet sich die Inschrift: „ANTONIVS DE ALEGRIS. P.“

Die Geburt Christi

(MAILAND, CAV. BENINGNO CRESPI).



Das Gemälde, in vielen Hinsichten von grösster Schönheit, muss als eine geradezu ausserordentliche Leistung erscheinen, wenn man bedenkt, dass Correggio es im Alter von zwanzig Jahren ausgeführt hat. Natürlich ist es nicht frei von Mängeln und lässt noch deutlich die verschiedenen Eindrücke, die der studirende Künstler in sich aufgenommen, erkennen; aber die Fehler sind so unbedeutend und die fremden Einflüsse durch so viele persönliche Züge in den Hintergrund gedrängt, dass das Werk den Ruhm, den es geniesst, in vollstem Maasse verdient. Meyer sagt vortrefflich: „Vergleichen wir den zwanzigjährigen Correggio mit dem zweiundzwanzigjährigen Raffael, der das Sposalizio (in der Brera zu Mailand) malte, so sehen wir, wie in jenem weit entschiedener die Eigenthümlichkeit durchbrach. Das Sposalizio ist gleichsam nur ein geläuterter Perugino, die Madonna di S. Francesco geht auf zwei grosse Meister (Mantegna und Lionardo) zurück und verräth doch zugleich den neuen Meister."[1]

In Correggios Gemälde erinnert die Madonna zweifelsohne an Mantegna, und in dem Medaillon mit Moses lässt sich Costas Einfluss erkennen, aber weiter lässt sich nichts Sicheres entdecken. Mengs[2] wie Meyer[3] haben allerdings nicht nur im Johannes (was vielleicht richtig ist) Lionardesken Typus zu erkennen geglaubt, sondern auch in der Madonna, die aber eine ganz andere künstlerische Herkunft und ganz anderen Charakter hat. Hinsichtlich des Ausdruckes der Köpfe weichen die Urtheile noch mehr von einander ab. Man hat mit einer fast metaphysischen Spitzfindigkeit Einflüsse der umbrischen und francesken Schule entdecken zu können geglaubt, die Correggio durch Vermittelung des Bianchi-Ferrari[4] empfangen habe. Einer meint, der Kopf der h. Katharina zeige den Typus Francias,[5] ein Anderer den Peruginos.[6] Etwas von Perugino ist wirklich in ihm zu finden, das zwingt uns aber

[1] *Correggio*, 98.

[2] *Opere*. II, 161.

[3] *Correggio*. 94.

[4] Siehe oben p. 46 ff.

[5] MORELLI, *Le opere dei maestri italiani p. 122.*

[6] ALBERTO RÓNDANI, *Come visse il Correggio* in der NUOVA ANTOLOGIA, LII (Roma, 1894) pag. 45 u. „*Il Correggio*", Aufsätze in der *Gazzetta di Parma* (Jahrg. 1890) No. 55 bis 343.

durchaus noch nicht zu der Annahme, dass Correggio einen Theil seiner Lehrzeit in Bologna verbracht habe (was schon oben für ausgeschlossen erklärt wurde), nur damit er gerade dort ein berühmtes Bild des umbrischen Meisters bewundern konnte, das sich noch jetzt dort befindet. Es ist bekannt, dass auch in Mantua schon zu Anfang des XVI. Jahrhunderts Werke von ihm sich befanden, die Isabella von Este auf langes Drängen erhalten hatte.[1]

Unter den auffallendsten Fehlern in Correggios Gemälde müssen wir die wirklich übermässige Länge des Körpers der Madonna vom Gürtel bis zu den Füssen erwähnen. Trotz unserer grenzenlosen Bewunderung dieses Gemäldes müssen wir doch zugeben, dass die Figur, wenn man sie sich stehend denkt, ungestalt erscheinen würde. Auch einige Verkürzungen wirken hart und ungelenk. Aber als Entschädigung dafür welche reichen Vorzüge! Die noch ganz quattrocentistische und traditionell einfache Composition ist durch eine leichte Abwechselung in der Haltung der einzelnen Figuren belebt. Wenn auch das Helldunkel und das Kolorit noch weit entfernt sind von der Vollendung der letzten Werke, so besitzen sie doch schon Durchsichtigkeit und eine überaus ansprechende und kräftige Wirkung. Die Luft bewegt sich frei um die gut modellirten Figuren. Das Licht ist meisterhaft über sie vertheilt und strahlt in voller Kraft auf die weite, einfache Landschaft, in der Meyer ebenfalls die Breite des Leonardesken Styles erkannte, während ihm das Vorbild der Ferraresen doch näher gelegen haben musste. Aber wenn diese Vorzüge und die skrupulöse Sorgfalt der technischen Ausführung schon bemerkenswerth sind im Werke eines Zwanzigjährigen, so muss der Ausdruck der Köpfe, in dem er den Besten seiner Zeit gleichkommt, wenn er sie nicht gar übertrifft, unsere Bewunderung erregen.

Welche anderen vor dem soeben beschriebenen oder gleichzeitig mit ihm entstandenen Werke Correggios sind noch erhalten?

Um ihre Spuren finden zu können, musste man natürlich vor Allem jenes erste sichere Werk aufmerksam studiren und seine künstlerischen Charakterzüge kennen lernen. Eine solche Untersuchung ist erst kürzlich von Giovanni Morelli angestellt worden, der den bekannten

[1] *Giornale di erudizione artistica.* Vol. II (Perugia, 1873) pp. 144 u 159.

Die Madonna mit dem Kinde und Engeln

(FLORENZ, UFFIZIEN).



Jugendbildern unseres Malers noch eine kleine Anzahl hinzufügen konnte. Ich glaube jedoch nicht, dass die Entstehung irgend eines von ihnen bis in das Jahr 1511 zurückzusetzen sei, wie Morelli annimmt. Zum äussersten könnte man zugeben, dass sie im folgenden oder besser noch im Jahre 1513 gemalt seien, als Correggio sich in Mantua befand,



Die Vermählung der h. Katharina. Dr. G. Frizzoni, Mailand.

oder als er eben von dort zurückgekehrt war. In jedem dieser Bilder lässt sich neben den emilianischen Grundzügen ein Mantegneskes Motiv nachweisen.

Unser Freund Doktor Gustavo Frizzoni in Mailand besitzt ein kleines, theilweise zerstörtes Gemälde mit der *Vermählung der h. Katharina*, das sich früher in der Sammlung Costabili in Ferrara befunden hat. Die thronende Madonna, die sich sanft ein wenig auf die rechte Seite neigt, hält auf dem Schosse das Christkind, das mit einem Händchen die rechte Hand der h. Katharina ergriffen hat

und die andere ausstreckt, um ihr den Ring anzustecken. Neben der bescheiden knieenden Heiligen liegen auf den beiden Stufen die Krone, das Schwert und das zerbrochene Rad. Dicht neben ihr erhebt sich die Gestalt des h. Franciscus von Assisi, der aufmerksam das Jesuskind betrachtet, und auf der anderen Seite die des h. Domenikus mit Buch und Lilie. Die hinter der Jungfrau sitzende h. Anna hält segnend die Rechte über dem Haupte Katharinas. Den Hintergrund bildet eine Nische. „Die Form der Hand," sagt Morelli, „ist noch ganz die des Lorenzo Costa, die Lebhaftigkeit des Kolorits erinnert an Mazzolino, aber im Ausdruck und in der Haltung des h. Franciscus liegt schon ganz der zukünftige Correggio. Die Form und Verzierung des Thrones ähneln sehr dem Throne auf dem Dresdener Bilde."[1] Diese Aehnlichkeit beschränkt sich, wohl verstanden, nur auf den unteren Theil, wo sich inmitten von Verzierungen ein kleines ovales Medaillon mit dem *Opfer Abrahams* befindet. Morelli sagt indessen nicht, dass die Rückwand des Thrones oberhalb ein Rund enthält, wie auf dem Bilde der Maria della Vittoria von Mantegna und dass sich um die Nische eine Guirlande von Zweigen und Früchten zieht, wie sie Mantegna mit Vorliebe anzubringen pflegte. Auch die feinen und langen Falten am Kleide der h. Katharina erinnern mehr an die des Mantegna.

In der Gallerie der Uffizien[2] befindet sich ein anderes ganz kleines Gemälde Correggios, das in den alten Inventaren Tizian zugeschrieben wurde, aber von einigen schon für ferraresischen Ursprungs erklärt worden war. Es ist Morellis Verdienst, dass es heute seinen richtigen Namen trägt. Auch durch seine vortreffliche Erhaltung ist das Bild ein wahres Kleinod.

---

[1] *Le opere dei maestri italiani*. 123. — Siehe auch Morelli (Lermolieff) *Italian painters* (London, 1892—93) I, 255 u. II, 148. Camillo Laderchi (*Descrizione della Quadreria Costabili*, Ferrara, 1841, Part. III, p. 60) schreibt das Bild Fra Bartolomeo di San Marco zu und giebt an, dass es von Anderen ohne Weiteres für ein Werk Raffaels gehalten worden sei. Er fügt jedoch hinzu, dass „Herr Theophil Geyser aus Leipzig, ein Künstler und Kenner ersten Ranges, behauptet habe, es sei ein Bild aus der frühesten Zeit Correggios, ganz ähnlich anderen, von grösster Seltenheit, die er in einigen Sammlungen gesehen habe und, die für Kunstwerke von grösstem Werthe gehalten worden seien."

[2] Num. 1002.

Auf weissen Wolken sitzt die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schosse, beide nach links gewandt. Beide lauschen voll Andacht den Tönen, die ein jugendlicher Engel, mit Flügeln und langen Locken, einer Viola entlockt. Hinter ihm öffnet ein anderer Engel die Lippen zum Gesange, den er auf der Zither begleitet. In der Höhe schwebt um eine Strahlenglorie ein Kranz von rosigen Engelsköpfen, wie auf dem Bilde des h. Franciscus. Die Farbe ist lebhaft, beinahe funkelnd in dem rothen Gewande der Jungfrau und ihrem kupfergrün gefütterten himmelblauen Mantel. Der Ausdruck ist vortrefflich wiedergegeben. Alle lauschen voller Aufmerksamkeit den Tönen der beiden Engel, „als ob nichts anderes ihre Seele berührte.“ Auch dieses Bild zeigt schon die besonderen Kennzeichen des Styles Correggios.[1] Dennoch finden wir, dass die Schleierfalten am Busen der Madonna und, wie schon gesagt, auch die Gestalt des Jesuskindes mit Typen Mantegnas in künstlerischer Beziehung stehen.

Viel interessanter noch ist unter den Werken dieser Periode *die Geburt Christi*, die sich bis vor wenigen Jahren unter der Bezeichnung „Schule des Dosso“ in London befand und jetzt dem Cav. Benigno Crespi in Mailand gehört.[2] Von diesem Bilde ist schon die Rede gewesen, als wir den Einfluss Mantegnas auf Correggio nachzuweisen suchten. Wir haben es jetzt eingehender zu betrachten. Vollständige Ruhe herrscht hier, und sanftes Morgenlicht ist über die Landschaft von wunderbarer Feinheit und poetischer Empfindung ausgegossen. Rechts erhebt sich die Ruine eines antiken Tempels, von dem eine Marmorsäule und Reste von Bogen und Mauerwerk stehen geblieben sind. Ein Stall aus Fachwerk und eine Krippe sind daran angebaut. Gleich hinter den Ruinen sieht man den Abhang eines Hügels, auf dem sich Baumstämme mit wenig Zweigen erheben, die sich im Winde biegen und zwischen denen helle Flecke des Himmels durchleuchten. Zwei Hirten ruhen zur Seite des vordersten, grössten Stammes. Jenseits des Thales erhebt sich ein anderer dunkler, bewaldeter Hügel und dahinter zieht sich eine weite Ebene hin, die dem Thale des Po gleicht, wie man es von den emilianischen Hügeln aus erblickt. Die Figuren

[1] MORELLI, *Italian painters*, II, 149.

[2] A. a. O., 150.

sind in der Manier des Dosso auf einer kleinen mit Gras und Sträuchern bewachsenen Wiese angeordnet. In der Mitte schläft das Jesuskind auf einem mit Linnen bedeckten Strohlager. Zu beiden Seiten knieen anbetend die Madonna und die h. Elisabeth. Jene hat die Arme gekreuzt, diese hält auf dem linken Knie den h. Johannes, der sich zärtlich über Jesus neigt. Der h. Joseph steht, auf ein Fass gestützt, hinter der Jungfrau. Zwischen ihr und der h. Elisabeth, im Mittelgrunde, zeigt ein weissgekleideter, beflügelter Engel zwei Hirten, die sich voll Erstaunen über eine Hecke vorbeugen, das göttliche Kind, das vom Himmel durch goldene Strahlen beleuchtet ist. Zwei kleine Engel schweben auf dem dunklen Hintergrunde der Ruinen, beinahe über dem Haupte der Maria. Die Technik Correggios und die ihm eigenthümliche Empfindung sind in dieser *Natività*, die leider auch etwas gelitten hat, viel erkennbarer, als in den anderen beschriebenen kleinen Bildern. Durch die so zu sagen schulmässigen Anlehnungen, die in den fliegenden Engeln und in der Gruppe der h. Elisabeth und des Johannes (die *zweifellos* dem Bilde Mantegnas in S. Andrea zu Mantua entlehnt sind) sich erkennen lassen, und durch die Anklänge an Costas Manier in den nach unten weit ausgebreiteten Gewändern bricht sich die glänzende Persönlichkeit unseres Malers schon Bahn. Der Engel, der zu den Hirten spricht, strahlt von milder Anmuth, und die Jungfrau geht ganz auf in der Freude, einen solchen Sohn geboren zu haben. — Es fehlt natürlich nicht an fühlbaren Mängeln; die Verkürzungen zeigen eine gewisse Härte (man beachte z. B. die rechte Hand des Engels) und die Gewandbehandlung eine gewisse Kleinlichkeit; aber als Ganzes ist das Bild ein wahres Juwel. Die überaus lebhaften Farben sind ganz ferraresisch, wie in Frizzonis Gemälde, das schmelzartige Roth und Blau in den Gewändern der Madonna hat die Kraft des Costa, nachdem er sich unter dem Einflusse Francias umgebildet hatte. Die Farbentöne in den Gewändern der h. Elisabeth sind matter; sowohl in der Erfindung, wie auch ein wenig in der Farbe, zeigt diese Gestalt eine merkwürdige Aehnlichkeit mit Mantegna.

Die ovale Form der Köpfe, die weiten Gewänder mit den langen, feinen Falten, die Landschaft, die dichte Farbe lassen darauf schliessen, dass das Gemälde, das den *Abschied Jesu von seiner Mutter* darstellt, jetzt im Besitz von Mr. Robert Benson in London, zur selben Zeit wie

Christus nimmt Abschied von seiner Mutter

(LONDON, MR. R. H. BENSON).



das Bild des Cav. Crespi entstanden sein muss. Wir neigen daher mehr der Ansicht Morellis zu als der J. P. Richters, der es in das Jahr 1517 setzt, d. h. zwei Jahre nach der Madonna des h. Franciscus und zwei Jahre vor den Fresken in S. Paolo in Parma, was wir für unmöglich halten. Die Formen und Farben der Werke *jener* Zeit werden wir bald kennen lernen.

Die erste Kunde von diesem Gemälde erhielt Tiraboschi Ende des XVIII. Jahrhunderts durch den Abbate Carlo Bianconi. „Es trägt in ganz ausgesprochener Weise den Correggesken Charakter zur Schau — schreibt er — man fühlt in Allem die Einfachheit und Grösse des Malers, aber es liegt etwas von der seinen ersten Arbeiten eigenen Trockenheit darin.“[1] Damals war es in Mailand im Besitze eines gewissen Rossi. Von dort kam es an die Familie Parlatore in Florenz. — Rechts sieht man den Theil eines Tempels mit einer Nische und einer jonischen Säule. Dahinter öffnet sich ein freundliches Thal, von einem Flusse durchströmt, der in das Galiläische Meer fliesst, aus dessen ruhigem Wasserspiegel kleine Inseln emportauchen. Der Himmel ist in langen, hellen Streifen erleuchtet. Dieser Theil des Gemäldes ist sowohl landschaftlich wie architektonisch ganz dem des Cav. Crespi ähnlich.

Jesus neigt sich, mit auf der Brust verschränkten Armen, vor der Jungfrau, die von Angst und Schmerz überwältigt, in Magdalenens Armen ruht. Voll tiefsten Mitgefühls, mit gefalteten Händen, steht weiter zurück Johannes, als Zeuge der schmerzlichen Scene. Lebhafter und inniger Ausdruck liegt in der demüthigen Ergebung Jesu, unendlicher Schmerz in seinen Zügen, ja, man kann sagen, sogar in der Bewegung der schlanken, mageren Hände der Maria. Während die linke schlaff herabhängt, weist die rechte schüchtern nach oben, als wollte sie sagen: „*Erhebe dich und geh!*“

Die Malweise ist in ihren Elementen ferraresisch, aber die *Seele* ist schon ganz die des Allegri, wie in dem grossen Bilde der *heiligen Martha*, ebenfalls in London, im Besitze Lord Ashburtons.

---

[1] Tiraboschi, VI, 287. — Lanzi, A. a. O. — Morelli, II, 150. — Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, 356. — *Illustrated Catalogue of Works of the School of Ferrara-Bologna* (London, 1894) p. 16—17.

Die lebensgrossen Figuren sind ganz einfach angeordnet. Auf den beiden Seiten im Vordergrunde sieht man den h. Petrus und den h. Leonardus; zwischen ihnen, etwas weiter nach hinten, die h. Martha und Maria Magdalena. Den Hintergrund bildet ein Waldesdickicht mit Laubwerk und dicken Baumstämmen, auf deren einem ein Specht emporklettert. Zu Füssen der h. Martha, die von sanftem Schmerze erfüllt scheint, krümmt sich ein kleiner, an einer Schnur befestigter Drache, den Petrus, stirnrunzelnd, aufmerksam betrachtet. Magdalenas Antlitz ist von einem freundlichen Lächeln belebt. Mit entzücktem Blicke, die Augen gen Himmel gerichtet, steht Leonardus da und hält in der Rechten die Fesseln seiner Gefangenschaft. So bringt jede der vier Gestalten ein anderes Gefühl zum Ausdrucke. Nur Morelli hat dieses Bild zu den Jugendarbeiten Correggios oder zu den vor der *Madonna des h. Franciscus* ausgeführten Werken gerechnet.[1] Alle anderen uns bekannten Biographen verweisen es in das Jahr 1518.[2]

Wir haben die feste Ueberzeugung, dass Morelli Recht hat. Die traditionelle Composition, die langen, schmalen, häufig geraden Falten der Gewänder, die Form der ziemlich mageren Hände, die Einfachheit und phantastische Naivität in der Darstellung des Drachens, der Typus der Gesichter, die Stellungen, ja sogar die Fehler, kurz Alles zusammen nöthigt uns, dieses Bild in eine Gruppe mit dem Frizzonischen und Crespischen zu rechnen. Die h. Martha ist die leibliche Schwester des h. Franciscus der *Vermählung der h. Katharina* Frizzonis. Die Entstehung dieses Gemäldes später als die des h. Franciscus in Dresden ansetzen, hiesse den Entwickelungsgang der Correggioschen Werke verwirren, uns unverständlich machen. Meyer, der das Gemälde in das Jahr 1518 setzt, geräth in der That schon in Verlegenheit, wie er diese grosse Einfachheit der Composition und der Formen mit der Grossartigkeit in Einklang setzen soll, mit der in der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien der Gegenstand aufgefasst ist, die er für eine Kopie hält und die seiner Ansicht nach vor der h. Martha entstanden sein müsste.

---

[1] *Le opere dei maestri italiani,* 124. *Italian painters,* II, 152.

[2] Pungileoni, I, 59 u. ff. — Bigi, *Della vita e delle opere di A. A.* 52. — Meyer, 101—104, 365, 458. — Richter, *Correggio in „Kunst und Künstler“*, 10.

Man muss indessen zugeben, dass dieser chronologische Irrthum die Folge eines historischen ist, oder vielmehr eine Folge der falschen Auslegung einiger Dokumente, die wir kurz prüfen wollen.

Ein gewisser Melchiorre Fassi setzte durch testamentarische Bestimmung vom 16. Dezember 1517 die Kirche San Quirino in Correggio zu seiner Erbin ein, unter der Bedingung jedoch, dass eine Kapelle mit einem Altargemälde errichtet werde, auf dem die Heiligen Petrus und Leonardus, Martha und Maria Magdalena dargestellt wären. Die Kirche San Quirino, die drei Jahre vorher eingestürzt war, wurde um diese Zeit neu aufgebaut, aber die Arbeiten müssen sehr langsam fortgeschritten sein, da sie erst 1550 ganz vollendet wurde. Nachdem Fassi vergeblich gewartet hatte, dass seine Bestimmungen ausgeführt würden, erneuerte er am 29. August 1528 das Testament und setzte neben der Kirche S. Quirino auch die von S. Domenico als Erbin ein. Indem er die Verpflichtung, eine Kapelle zu errichten, wiederholte, bestimmte er, dass den Figuren der vier Heiligen auch noch die der Madonna hinzugefügt werden sollte. Aber damit noch nicht zufrieden, änderte er abermals seine Meinung und hinterliess in einem neuen Testamente Alles der Kirche und dem Hospital S. Maria della Misericordia, unter der Bedingung, dass auf ewige Zeit eine Messe an *seinem* Altare der h. Martha gelesen werde. Es existirte also dort schon ein Bild und dass es dasjenige Correggios war, wird durch die Zeugnisse verschiedener Schriftsteller, vor Allen des Chronisten Zuccardi, ausser Zweifel gestellt.

Man hat nun auch angenommen, dass Fassi im Jahre 1517 wirklich das Bild von unserem Maler hätte ausführen lassen und, da er es nicht auf einem Altare in S. Quirino aufstellen konnte, es statt dessen nach S. Maria della Misericordia gebracht hätte, mit dem Vorbehalt, später, 1528, ein anderes zu bestellen mit den gleichen Figuren und Hinzufügung der Jungfrau.

Dies hartnäckige Festhalten an dem Gegenstande des Gemäldes erklärt sich durch die besondere Verehrung des Fassi für diese vier Heiligen, an deren Schutz er glauben musste.

Die Muthmassung, dass das Bild dem Maler im Dezember 1517 übertragen und Anfang 1518 ausgeführt sei, ist vollständig aus der Luft gegriffen. Keine der angeführten Urkunden rechtfertigt direkt

oder indirekt auch nur mit einem Worte diese Datirung. Ueberdies ist der Name eines Künstlers nicht angegeben.

Sicher wissen wir nur, dass Fassi im Jahre 1528 die 1517 getroffenen Bestimmungen erneuerte und unter anderen auch jene über die Bestellung eines Gemäldes.

Nun könnte man aber fragen, wie es sich erklären lasse, dass auf dem Altare della Misericordia sich in der That ein Bild mit den vier in der Urkunde erwähnten Heiligen befand? Die Erklärung ist leicht und natürlich. Fassi, der mit Correggio in Beziehung stand, wie daraus hervorgeht, dass man Beide als Zeugen bei einem Akte vom 14. Juli 1517 zusammen findet, hatte einige Jahre früher das Bild *seines* Altares in der Misericordia von ihm malen lassen. Als darauf die Kirche S. Quirino wieder aufgebaut wurde, bestimmte er wegen jener besonderen Verehrung für diese vier Heiligen, welche die Schriftsteller mit Recht bei Fassi angenommen haben, dass sie auf dem Altare des neuen Gotteshauses ebenfalls wieder dargestellt werden sollten. Da sich die Arbeit aber allzu lange hinzog, traf er die uns schon bekannten anderen Bestimmungen. Während also die Dokumente keine Bestätigung der bisher herrschenden Ansicht, dass das Bild sofort nach dem ersten Testamente gemalt sei, beibringen, zwingt uns die Malweise, die Zeit seiner Entstehung lange vor dem Jahre 1518 anzusetzen, dem Jahre, in welchem Correggio Werke ganz anderen, viel breiteren und sicheren Styls geschaffen hat. Das Bild blieb lange an seiner Stelle. Man erzählt sogar, dass man es aus Vorsicht mit einem dicken Firniss bedeckt und entstellt habe, um zu verhindern, dass es ebenfalls fortgebracht würde, wie die *Madonna des h. Franciscus* und die *Ruhe in Aegypten.*[1] Wenn diese von zahlreichen Schriftstellern wiedergegebene Nachricht wirklich wahr ist, dann kann man die Leute, die zu einem so thörichten Mittel griffen, nur bedauern, um so mehr als es ohne Erfolg blieb! Das Bild fand in der That ebenfalls den Weg über die Berge und über's Meer und erfreut jetzt nach seiner Säuberung andere Augen.

Auf diese Bilder, welche in der Dichtigkeit und Kraft der Farbe an Costas zweite Manier und an Francia erinnern, folgt eine kleine

[1] Tiraboschi, VI, 256. — Pungileoni, II, 93, III, 201 u. 275. — Martini, *Studi intorno al C.*, 72 etc.


P. NAUMANN Sc

Reihe anderer, die weniger bedeutend in der Composition, aber viel klarer, durchsichtiger und heller in der Farbe sind.

Als Erstes möchten wir den jugendlichen musicirenden *Faun* oder *Hirten* in der Münchener Gallerie erwähnen. Er sitzt auf einer Bodenerhöhung unter einigen Bäumen und bläst auf der Syrinx. Rechts unten sieht man eine Art von Laute und auf der anderen Seite, über die dichten Zweige hinaus ein Thal mit einem weidenden Thiere. Die Art, wie die Blätter gezeichnet sind, besonders die des einzeln stehenden Bäumchens auf der linken Seite ist allerdings sehr merkwürdig, aber doch lässt sie sich sehr wohl aus der Manier der Schule, in der Correggio seine erste Unterweisung erhielt, erklären. Diese und andere Eigenthümlichkeiten veranlassten Otto Mündler das Bild für ein Werk *Palma Vecchios* zu erklären; auch Morelli hielt es eine Zeit lang für venezianisch, ersetzte aber den Namen Palmas durch den des Lorenzo Lotto, mit dem unser Maler in der That einige Berührungspunkte hat, die wir aber, besonders in Bezug auf das Licht in gewissen Bildern, für zufällig halten. Aber Morelli selbst fand sich genöthigt, seine Ansicht wieder zu ändern und in diesem Gemälde gewisse Correggeske Formen anzuerkennen, wie z. B. den gebogenen Unterschenkel, die eigenthümliche Kräuselung der Haare und die langgezogenen Falten.[1]

Pungileoni[2] sagt, „es habe sich in Casa Ravizzi in Correggio ein Bild befunden, das einen Hirten darstellte, der eben die Panflöte an die Lippen setzt.“ Man möchte zuerst glauben, dass es sich um den Münchener *Faun* handele, aber die Notiz stammt von Brunorio, der angiebt, dass das Bild die lebensgrosse Halbfigur eines die Schalmei blasenden Hirten dargestellt hätte. Wie man sieht, ist jede Möglichkeit einer Identität ausgeschlossen.

Eine grosse Aehnlichkeit mit einander zeigen zwei andere kleine Gemälde, die im Museo Malaspina in Pavia und im Museo artistico municipale von Mailand bewahrt werden. Ersteres hat durch schlechte Restaurirung und durch Uebermalungen sehr gelitten, das andere ist trotz der Uebertragung auf Leinwand noch in leidlichem Zustande. Der Typus des zarten, von einem leisen Lächeln belebten Gesichtes der

---

[1] Morelli, *Italian painters* II, 198.

[2] A. a. O. I, 73; II, 114.

Madonna hat in beiden Bildern viel Aehnlichkeit mit dem im Bilde des h. Franciscus.

Das kleine Gemälde von Pavia gehörte der Familie Malaspina. Auf der Rückseite befindet sich in der That auf einem Stückchen Pappe das Wappen und der Name des Luigi Malaspina di Sannazaro. Die Jungfrau hält eine Hand unter die Achsel des Jesuskindes, das



Madonna Malaspina. Galleria Malaspina. Pavia.

auf ihrem Schosse sitzt und sich dem kleinen freundlichen Johannes zuzuneigen scheint. Links erblickt man den h. Joseph und rechts die h. Elisabeth, die ganz Mantegneske Züge trägt.[1]

Die alte Zuschreibung dieses Gemäldes an Francia und des kleinen in den Uffizien an einen ferraresischen Meister erregte die Aufmerksamkeit Morellis: „Es ist wirklich seltsam,“ sagt er, „dass von Correggios ersten Werken das in Florenz der ferraresischen Schule und das in Pavia dem Francia zugeschrieben wurden, aber kein

[1] Oelgemälde auf Holz; 0,21 cm breit, 0,27 cm hoch.

Die Madonna mit den beiden Kindern und h. Elisabeth

(SIGMARINGEN, SCHLOSS).



einziges dem Mantegna."[1] Offenbar glaubte Morelli hierin einen Beweis gegen die Ansicht, dass Mantegnas Werke einen Einfluss auf Correggio ausgeübt hätten, zu erblicken. In Wirklichkeit ist das Florentiner Bild viel beharrlicher als Werk Tizians bezeichnet worden. Aber, auch abgesehen von diesem Umstande, werden wir uns durch die Zutheilung des Bildes in Pavia an Francia nicht täuschen lassen; sie beweist nur, dass dem, der diese Benennung zuerst vorschlug, all und jede Kenntniss dieses Meisters fehlte. Die Grundzüge des ferraresischen Kunstcharakters sind in den Jugendwerken Correggios wohl erkennbar, besonders in der Weichheit der Umrisse und in der Farbe, sie sind bedingt schon durch sein eigenes Temperament, durch die Umgebung, in der er aufgewachsen war und durch den Einfluss der Meister, die er in der Heimath und in Mantua gefunden hatte. Das ist schon oben des längeren erörtert worden. Es liegt nun auf der Hand, dass diese Styleigenthümlichkeiten mehr als genügen, eine Verwechselung mit Mantegna auszuschliessen, der dazu viel zu persönlich und energisch, ja fast möchte man sagen zu derb und heftig im Ausdrucke seiner Gedanken ist. Aber wenn Mantegnas Einfluss auf Correggios Formenbildung auch gering war, so war er doch nichts weniger als bedeutungslos für die Entwickelung seiner Vorstellungskraft und seines Talentes und seiner Kühnheit in der Darstellung der Verkürzungen.

Das in den Verhältnissen etwas grössere Bild des Museo artistico in Mailand, das vorher in der Biblioteca Ambrosiana bewahrt wurde, stellt die Jungfrau sitzend dar. Auf ihren Knien hat sie das reizende Kind, welches seinen rechten Arm auf den linken des Johannesknaben lehnt und erstaunt das Kreuzchen betrachtet, das dieser ihm zeigt. Hinter den lichten Figuren hat der Maler die beschattete Seite eines Pfeilers gesetzt, dessen beleuchteter Theil mit Ornamenten geschmückt ist. Der dunkle Theil muss jedoch Veränderungen erfahren haben, da Correggio unmöglich einen so kräftigen, harten Ton angewandt haben kann, der in dem Bilde wie ein Loch wirkt. In der Mitte befindet sich etwas Laubwerk, hinter dem sich ein Thal mit einem Flusse, der einen Wasserfall bildet, ausbreitet. Die Madonna trägt, wie in dem Bilde von Pavia, einen Mantel, der ihr Haupt bedeckt und auf

[1] *Le opere dei maestri italiani*, p. 124, nota 1.

die rechte Wange weit vorgezogen ist, so dass er sie zum Theil beschattet.

Die Augen sind gleichfalls halb geschlossen und die oberen Augenlider gross und breit. Dies Gemälde, das einstmals den Grafen Bolognini gehörte, ist von der Tafel auf Leinwand übertragen und etwas zu stark gereinigt worden.



Madonna Bolognini. Museo artistico. Mailand.

Wie wir, wegen des gleichen Typus der Madonna, die beiden zuletzt beschriebenen Bilder nebeneinander stellen konnten, so auch zwei andere, deren eines in der Gallerie des Prinzen Leopold von Hohenzollern in Sigmaringen sich befindet, während das andere als Vermächtniss der Familie Campori in die Königliche Gallerie in Modena gelangt ist. Die Formen sind weniger hager. Das Antlitz der Jungfrau beginnt, sich besser abzurunden, die Wangen sind voller und die Nase weniger lang und weniger scharf geschnitten. Die Hände sind noch

immer sehr lang, haben aber etwas stärkere Finger. Schliesslich erscheinen auch die Kinder etwas kräftiger gebaut.

Die Madonna der Campori neigt das Haupt über ihr Söhnchen, das, die Beine in Linnen gewickelt, ausgestreckt auf ihrem Schosse liegt. Es fasst mit der Linken den Zeigefinger ihrer einen Hand und hebt die Rechte zu ihrer Schulter empor, als ob es den Wunsch aus-



Madonna Campori. Gemälde-Gallerie. Modena.

drücken wollte, auf den Arm genommen zu werden. So bringen die beiden Händchen in bewunderungswürdiger Weise die kindlichen Gefühle zum Ausdruck, für die Correggio ebenso feiner Beobachter wie unübertrefflicher Darsteller gewesen ist.

Dies Bildchen befand sich einstmals in dem sieben Meilen von Correggio entfernten Schlosse Soliera, das im Jahre 1599 von den Leuten Herzog Cesares nach der Ermordung des Besitzers Marco Pio erobert wurde. Im Jahre 1636, als der Kardinal Campori dieses Lehngut für

seinen Neffen Pietro kaufte, fand man das Gemälde in der Kapelle des Schlosses, und der Erste, der es als ein Werk Correggios erkannte, war der Maler Vincenzo Rasori.[1]

Schöner und vollendeter ist das Bild in Sigmaringen, auf dem die Madonna nachdenklich vor einer Hütte aus grünem Laubwerk sitzend dargestellt ist. Sie hat den Sohn auf dem Schosse, der mit dem hängenden Bande am Kreuzchen des erstaunt dreinschauenden Johannesknaben spielt. Die h. Elisabeth, die auch hier wieder Mantegnesken Typus zeigt, wohnt voll Befriedigung der Scene bei.[2]

Dies sind die bis jetzt bekannten Bilder, die aller Wahrscheinlichkeit nach vor der Madonna des h. Franciscus in Dresden entstanden sind.

---

[1] *Monitore Toscano* vom 24. Dezember 1852. — *La Ghirlandina di Modena* (Modena, 1853) Num. 1. — Meyer, 379 etc. Das Bild (auf Holz in Oel, 0,45 cm breit, 0,58 cm hoch) hat etwas gelitten. Ausser anderen Beschädigungen ist auch die Uebermalung der Hand der Madonna zu erwähnen.

[2] Morelli, *Italian painters*, II, 151. — Fritz Harck, *Quadri italiani nelle Gallerie private di Germania. (Archivio storico dell'arte,* VI — Roma, 1893 — p. 390.)



Der Philosoph. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

VII.

SCHWERE UEBERGANGSZEIT.

PERIODE DER UMWANDLUNG. — *DIE RUHE IN AEGYPTEN* IN DEN UFFIZIEN. — LA ZINGARELLA. — *DIE MADONNA MIT DEN BEIDEN KINDERN* IM PRADO ZU MADRID. — *DIE HEILIGE FAMILIE MIT DEM H. JACOBUS* IN HAMPTON-COURT. — VERLOREN GEGANGENE BILDER. — *DAS TRIPTYCHON MIT DEM ERLÖSER.* — VERMUTHLICHE REISEN CORREGGIOS NACH CARPI UND NOVELLARA. — DAS GEMÄLDE VON ALBINEA UND *DER BEI DER GEFANGENNAHME CHRISTI FLIEHENDE JÜNGLING.*



Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

Es giebt im Leben des Mannes eine Periode der Umgestaltung, eine qualvolle Zeit des Ueberganges, die Keiner durchlebt, ohne schwere seelische Leiden zu empfinden, ohne oft von tiefer Muthlosigkeit ergriffen zu werden, — die Zeit, in der er aufhört, Kind zu sein und beginnt, Mann zu werden. Ein unbestimmtes Sehnen nach Genuss erhält ihn in fortdauernder Spannung, als ob ihm das Blut zu warm und mächtig durch die Adern strömte. Im Gegensatze zu der noch kindlichen Einfachheit

seiner Gedanken erwachen in seiner Seele die Phantasiegebilde der Kunst und der Poesie. Er fängt an, Geschmack an der Einsamkeit auf dem Lande und an der See zu finden, und in den eilenden Wolken des Himmels sieht er Formen von Gestalten, Ungeheuern und von Flüssen und schneebedeckten Bergen. Die Welt enthüllt ihm ihre Schönheiten und Genüsse; aber er ist traurig und wird von unerklärlichen Aengsten und unvernünftigen Heftigkeitsanfällen gepeinigt. Diese eigenthümliche Uebergangszeit findet man nun ebenso wie in der physischen und moralischen Entwickelung auch häufig in der ästhetischen Entwickelung mancher grossen Künstler, und dies ist gerade die leidenreiche Zeit, in der der Künstler von der Nachahmung Anderer zur Bildung der eigenen Persönlichkeit durchzudringen sich müht.

In Correggios Werken macht sich ein derartiger Uebergangsstyl ungefähr zwischen 1515 und 1518 bemerkbar, zwischen der Madonna mit dem h. Franciscus und der *Camera di S. Paolo* in Parma, und zwar sind die Werke dieser Periode in jeder Beziehung von geringer Bedeutung. Er entfernt sich nach und nach von dem kräftigen, starken Kolorit, von dem ekstatischen Ausdruck der Gesichter, der traditionellen Einfachheit der Composition, der Nüchternheit der Gewandbehandlung, kurz von den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der von ihm bewunderten und studirten Meister, um seinen eigenen Weg zu suchen. Aber natürlich kann er seine Strasse nicht sogleich finden. Er strebt danach, seiner Farbe mehr Weichheit, Durchsichtigkeit und Wärme zu geben, bringt aber nichts anderes zu Stande, als einen röthlichen Ton in der Dosso'schen Manier, er will den Gestalten und Gewändern die alte Steifheit nehmen und sie eine grössere Beweglichkeit gewinnen lassen, aber es glückt ihm noch nicht, alle Schwierigkeiten, die sich ihm bieten, zu überwinden, und oft scheint er verlegen, er möchte das mystisch beschauliche durch ein frei menschliches Leben ersetzen, aber er vermag noch nicht den poetischen Vorwürfen, die er schon findet, einen lebensvollen Ausdruck zu verleihen. Wir können nicht umhin, zuzugestehen, dass dies eine entschieden minderwerthige Epoche in Correggios Thätigkeit war und dass, wenn er nicht vorher und später besser gemalt hätte, sein Name mit denen so vieler anderer Emilianer jener Zeit in der Verborgenheit geblieben wäre.

Ein klarer Beweis für das Gesagte ist für uns die Thatsache, dass die *Ruhe in Aegypten*, die sich in den Uffizien in Florenz befindet, wegen ihrer Mängel und besonders wegen des Farbentones für eine Kopie gehalten und abwechselnd dem Barocci, Francesco Vanni und unglaublicher Weise sogar Alessandro Tiarini zugeschrieben worden ist![1]

Das Gemälde ist aber sicher Original und seine Geschichte bedeutend weniger verwickelt, als Meyer annahm. Für die Echtheit des Bildes wagen wir mit voller eigener Ueberzeugung, die wir in jahrelangem täglichem Zusammenleben mit Correggios Hauptwerken gewonnen haben, und in der wir durch das Urtheil Giovanni Morellis, Gustavo Frizzonis und anderer tüchtiger Kritiker bestärkt werden, einzutreten. Die Art der Pinselführung, besonders in der Angabe der Haare und in den Händen, der zart violette Ton im Gewande des h. Joseph, die Art, wie die Farbe auf der weissen Binde, die er am Gürtel trägt, hingezogen ist, die Unbestimmtheit gewisser Conturen, die von Kopisten nie nachgeahmt werden könnte, die Ursprünglichkeit des Gefühlsausdruckes, die in der Kopie, der immer etwas Gesuchtes anhaftet, nie so zum Ausdruck gebracht werden kann, wie im Original, in dem die unmittelbare Uebertragung der Empfindung aus der Seele des Schaffenden auf sein Werk stets unverkennbar bleibt, Alles dies hat uns zu der Ueberzeugung geführt, dass das Bild wirklich von Correggio selber herrührt. Auch der letzte schwache Zweifel, der uns etwa noch geblieben sein konnte, musste schwinden bei einem eingehenden Studium der Malweise der *Zingarella*, die von Meyer sehr mit Unrecht in die Zeit um das Jahr 1520 gesetzt worden ist.

Es ist sogar merkwürdig zu beobachten, wie nicht nur der warme Ton der Farben, nicht nur die dunstig verschwimmende Landschaft, die ganz gleiche Behandlung des Laubwerkes, nicht nur die etwas geschwollenen Glieder der Figuren, sondern auch der Typus der Gesichter und gewisse Eigenthümlichkeiten der Gewandbehandlung charakteristische Merkmale für diese Periode bilden.

Die Madonna mit dem ovalen Antlitz, der etwas langen Nase und dem breiten Munde, das Christkind mit dem dreigetheilten Haar und einem besonders langen Haarbüschel, das ihm bis auf die Mitte

[1] Lanzi, A. a. O. — Meyer, 99.

der Stirn fällt, sind die gleichen wie in der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien, wie in der *Madonna mit dem Kinde zwischen Joseph und dem h. Jacobus* in der Gallerie von Hampton-Court und in der *Madonna mit dem Kinde und dem Johannesknaben* im Prado zu Madrid und, wie man nach den Kopien schliessen kann, auch in dem Gemälde von Albinea. Die drei letzten haben auch noch die Neigung des Kopfes gemeinsam. Die Jungfrau und das Christkind des Prado-Gemäldes sind sogar identisch mit denen aus dem Gemälde von Hampton-Court, wo auch noch im h. Jacobus der h. Joseph aus der *Ruhe in Aegypten* wiederholt ist. In den Gewändern ist die Linie des Halsausschnittes nicht mehr so scharf gezeichnet, wie in den Bildern vor dem h. Franciscus, aber auch noch nicht so unterbrochen vom Spiel des Mantels oder des Schleiers, wie bei der *Diana* in der Camera di S. Paolo und in den folgenden Gemälden. Solche Gewänder scheinen vielmehr Hemden zu sein, die der Maler in senkrechten Falten über die ganze Brust und die Aermel herabfallen lässt, eine Art der Gewandbehandlung, die er später durchaus verwarf, als er die Vorzüge einer grösseren Bewegung erkannt hatte. *Die Zingarella,* die h. Lucia aus dem Gemälde von Albinea und die Madonna in der *Ruhe in Aegypten* zu Florenz zeigen noch eine andere gemeinsame Eigenthümlichkeit in dem seltsamen Faltenwurf des Aermels, dessen oberer Theil auf den Vorderarm herabfällt und ihn wie eine Binde bedeckt.

Diese Vorliebe für bestimmte Farben, Typen, Bewegungen und Formen des Faltenwurfs charakterisiren klar und deutlich eine ganze Periode in der Entwickelung Correggios, die als solche für sich von der Kritik bis jetzt noch nicht beachtet worden ist, und die wir wohl eine *mühevolle* nennen mussten, weil wir überzeugt sein können, dass sie für den Maler in der That eine solche war. Denn gerade zu jener Zeit muss er sich abgemüht haben in dem Suchen nach der eigenen Persönlichkeit, muss er oft verzagt haben in der Sehnsucht, in dem Drange, sie zu finden, und oft muss er, während er zu den alten Formeln seiner ersten Arbeiten zurückzukehren sich sträubte, verzweifelt haben, den neuen Gestaltungen volles Leben geben zu können, deren Erscheinung ihm durch die Seele zuckte, und die hinausstrebten zu freiem Fluge wie die frohe Schaar der Tauben aus dem Käfige.

Die heilige Familie in Aegypten

(FLORENZ, UFFIZIEN).



In der *Ruhe in Aegypten* der Uffizien, deren Vorwurf der Legende eines apokryphen Evangeliums entlehnt ist, liegt schon der Keim der *Madonna della Scodella*, aber gerade die Gleichheit des Gegenstandes wird unseren Lesern, welche die Abbildungen vor Augen haben, besser als unsere Worte es könnten, den Unterschied zwischen den Werken des noch unsicher hin und her tastenden Künstlers und des zur vollen Entfaltung aller seiner Fähigkeiten gelangten Meisters klar machen.

Die Madonna sitzt auf einer Bodenerhöhung neben dem Stamme einer starken Palme, der h. Joseph hat mit der Rechten einen Zweig herabgebogen und einige Datteln gepflückt, die er mit der anderen Hand dem Jesuskinde hinreicht, das, aufrecht auf den Knien der Mutter stehend, sich vorbiegt, um sie zu nehmen, aber nach einer ganz anderen Seite blickt, als ob es wenig Theil nähme an dem, was vorgeht. Der h. Franciscus von Assisi kniet auf der entgegengesetzten Seite, aber während in ihm die ekstatische Begeisterung erloschen scheint, die seine Gestalt in dem berühmten Dresdener Bilde beseelte, das wir oben beschrieben haben, ist den anderen jene festliche Fröhlichkeit, die sie in der *Madonna della Scodella* zeigen werden, noch fremd. Die Hände des Heiligen sind etwas hart gezeichnet, und der linke Arm der Madonna ist hässlich. Es fehlt natürlich nicht an in die Augen fallenden Vorzügen, besonders was die Composition betrifft, die schon frei aufgefasst ist und in der ein Hauch süsser Vertraulichkeit weht, aber im Ganzen lässt das Bild den Beschauer kalt.

Auch dieses Gemälde befand sich in S. Francesco in Correggio, in einer Kapelle der Familie Munari, wurde aber auf Befehl des Herzogs und unter Zustimmung der Klosterbrüder durch Boulanger entfernt und durch eine Kopie ersetzt, die sich noch heute in jener Stadt in S. Sebastiano befindet. Wie das Bild später nach Florenz gelangte, war schon Pungileoni bekannt, und seine Darstellung wird auch durch Venturi bestätigt. Im Jahre 1649 begab sich Geminiano Poggi dorthin, um es gegen ein *Opfer Abrahams* von Andrea del Sarto einzutauschen, das jetzt in Dresden aufbewahrt wird.[1]

[1] Pungileoni, I, p. 46, 47, 71, 73; II, p. 74. — A. Venturi, *Galleria Estense*, p. 242 u. ff. — Eine gute Kopie des Bildes befand sich in der 1894 in Parma veranstalteten Correggio-Ausstellung. S. *Catologo della Mostra correggesca in Parma* (Parma, 1894) n. 82, pag. 6.

Auch die *Zingarella* oder *Madonna del Coniglio* (Madonna mit dem Kaninchen), ein sicheres Werk Correggios im Museum zu Neapel, ist schön in der Composition und voller Poesie, steht aber in der Ausführung nicht auf der Höhe der meisten anderen Werke unseres Meisters, wenn man auch gern zugeben will, dass der schlechte Zustand des Gemäldes mit den vielen Rissen, die zum Theil wieder ausgebessert sind, und in die hier und da die Farbe wieder eingezogen ist, und mehrfache Retouchen den ursprünglichen Eindruck des Bildes etwas verändert haben werden.

In einem Waldesdickicht zwischen niederen Gesträuchen sitzt die Madonna mit gekreuzten Füssen im Grase. Durch ihre Haare ist eine weisse Binde *nach Zigeunerart* in mehrfachen Windungen geschlungen. Das Kleid ist rein weiss und der Mantel himmelblau. Das Kindchen lehnt auf ihrem Schosse, unter der Achsel von ihrer Linken festgehalten, auf die es zärtlich ein Händchen stützt. Die Rechte der Madonna umfasst das eine Füsschen des Kindes, wie auf dem Bilde von Sigmaringen. Das Kind schläft und die zärtlich über dasselbe gebeugte Jungfrau scheint halb zu schlummern. · Ein Strahl warmer Dämmerung (wie in der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien) beleuchtet ziemlich scharf die beiden Figuren. Indessen regt es sich rings um sie, ein Kaninchen betrachtet sie neugierig von der linken Seite her, und oben, im Schatten der Palmen, zieht ein stiller Chor von Engeln vorüber, die der Maler sonderbarer Weise auf grünliche, altbronzefarbene Töne abgestimmt hat, Töne, die einige seiner Schüler, besonders Francesco Maria Rondani, später nachgeahmt haben. Auf einem Zweige, beinahe über der Schulter der Madonna, sitzt ein Vöglein, das von dem Geräusch der durch die Palmen ziehenden Engel erwacht ist und neugierig um sich zu blicken scheint.

Aus dem Inventar der „*guardaroba*“ des Ranuccio Farnese, das 1587 aufgestellt wurde, geht hervor, dass die Zingarella jenem Fürsten gehört hat. Er vermachte sie später in seinem Testamente am 23. Juli 1607 seiner Schwester Margherita, die unter dem Namen Suor Maura Lucenia seit 1583 im Kloster S. Paolo in Parma lebte, als Herzog Vincenzo Gonzaga von Mantua sie, weil sie ihm keine Kinder schenkte, verstossen hatte. „Meiner durchlauchtigen Frau Schwester hinterlasse ich als rechtmässiges Vermächtniss und als

Zeichen der Zuneigung, welche ich immer für sie hegte und noch hege, die Tafel oder, wie man es gewöhnlich nennt, das „*quadretto*“ mit dem Abbilde der heiligen Jungfrau Maria, gemalt von der Hand des einstmals hochberühmten Malers Antonio von Correggio, genannt „*la Cingarina*“, welches sich jetzt mit allen meinen beweglichen Gütern in Aufbewahrung



Die Madonna mit dem Kaninchen, bekannt als „La Zingarella“, Museum zu Neapel.

bei dem Cavaliere Flaminio Zunti befindet.“[1] Nach dem Tode der Suor Maura blieb es jedoch nicht in dem Kloster, sondern gelangte an die Farnese zurück, in deren Sammlung es sich in der That noch nach einem Jahrhundert befand, um mit dieser im Jahre 1734 nach Neapel zu wandern, als Carl I. von Bourbon von der Herrschaft über

[1] Martini, *Studi intorno al Correggio*, 128. — C. Ricci, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel R. Museo Nazionale di Napoli* (Trani, 1894) pag. 4 u. ff. — Das Bild ist auf Holz gemalt und misst 0,46 zu 0,37 Meter.

die beiden Sicilien Besitz ergriffen und seine Residenz nach Neapel verlegt hatte.[1]

Wir haben oben wegen ihrer augenfälligen Verwandtschaft mit einander ein Bild im Prado in Madrid mit einem Gemälde der Gallerie von Hampton-Court zusammengestellt. Das Erste stellt eine am Eingange einer Grotte ruhig auf der Erde sitzende Madonna dar, die sich an der liebevollen Eintracht ihres göttlichen Sohnes mit dem kleinen h. Johannes erfreut. Das Kind sitzt auf ihrem Schosse und öffnet seine Arme dem h. Johannes, der sich mit gekreuzten Armen nähert, von der Jungfrau vorwärts geschoben und auf einem Zipfel ihres Gewandes schreitend. Die Ausführung dieses Gemäldes ist ein wenig roh und die Farben sind, wie schon gesagt, etwas zu warm; unschön sind auch der linke Arm des Christkindes und der Arm und die rechte Hand der Jungfrau, deren parallel gebogene Beine mit ihren fast plumpen Füssen wenig graziös gebildet sind. Aber wenn auch die Herrschaft über die Form noch nicht ganz erlangt ist, so besitzt doch auch hier schon die Poesie der kleinen Familienscene eine zauberhafte Anmuth. Feiner und zarter dagegen, von ganz Dossesker Wirkung, ist das andere Gemälde, das sich im Besitze der Königin von England in Hampton-Court befindet, und das aus der Sammlung Carls I. stammt. Das Jesuskind weicht in Stellung und Typus wenig von dem eben beschriebenen ab. Jedoch hält ihn die Mutter mit mehr Grazie auf den Armen, sie fasst mit der linken Hand unter seine Achsel und mit den Fingern der anderen eines seiner Füsschen. In ihrem Blicke, der auf den h. Jacobus gerichtet ist, liegt eine ruhige Aufmerksamkeit. Zur Rechten lehnt sich der h. Joseph, ein schöner, ernster Greis, hervor.[2]

[1] Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari di quadri* (Modena, 1870) pag. 52 u. 225. — Von diesem Bilde, das in einem Sonett des berühmten Cav. Marino besungen worden ist, giebt es eine Unzahl von Kopien, deren Verzeichniss nutzloser Weise drei oder vier Seiten beanspruchen würde. Eine, die sich in Casa Boscoli befand, wurde dem Parmigianino zugeschrieben, „hatte jedoch einen sehr dicken Farbenauftrag, um Correggio nachzuahmen.“ Eine anmuthige Nachahmung von Girolamo Mazzola-Bedoli befindet sich im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand. Ueber viele andere siehe Pungileoni, Zani, *Enciclopedia artistica*, part. II, tom. VI, 20 und Meyer u. s. w.

[2] Mary Logan, *Guide to the Italian Pictures at Hampton-Court* (London, 1894) pag. 41. — *Exhibition of pictures* etc. p. 17. Die Tafel misst 2′ 3″ zu 1′ 10″ englisch.

Die heilige Familie

(HAMPTON COURT).



Diesen Gemälden wäre der Zeit nach das Bildchen hinzuzufügen, welches das Datum 1517 trägt, das Dr. Henry Thode vor wenigen Jahren in Mailand aufgefunden hat, und das sich jetzt in der Gallerie von Frankfurt a. M. befindet. Es stellt die sitzende Maria mit dem Jesuskinde dar, die die Aufmerksamkeit des kleinen h. Johannes, der den Beschauer anblickt, auf das Christkind, auf das sie ihn hinweist, zu lenken sucht. Thode glaubt, dass dieses Bild kein anderes sei, als



Die Madonna mit den beiden Kindern. Im Prado zu Madrid.

dasjenige, das sich in der Gallerie des Herzogs von Modena befand und den Namen der *Madonna di Casalmaggiore* trug, weil es aus diesem von Francesco I. 1546 besetzten Orte weggeführt worden war. Von Modena soll es Ende des XVIII. Jahrhunderts nach Frankreich, von dort nach England, später noch einmal durch eine englische Dame nach Italien und endlich von Neuem ins Ausland gekommen sein.[1]

[1] H. Thode, *Correggios Madonna von Casalmaggiore* (*Frankfurter Zeitung*, 1890, n. 151 und *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, XII — 1891 — p. 104 u. ff.) — Venturi, *Galleria Estense*, pp. 245 u. 312.

Die anderen hervorragenden Gemälde, die unser Maler in diesem Zeitraume vollendete, sind leider verloren gegangen. Denn dass das sogenannte *Bildniss des Arztes* der Dresdener Gallerie, das abwechselnd für das Bildniss des Correggianers Lombardi, von dem wir schon gesprochen haben, oder für das des Arztes Grillenzoni in Modena ausgegeben worden ist, echt sei, wird hoffentlich niemand mehr behaupten wollen.[1] Schon Meyer vermisste darin Correggios Charakter.



Die Madonna mit den beiden Kindern. Städel'sches Kunstinstitut in Frankfurt a. M.

Es erschien ihm ohne Leben, wenig modellirt und von schwerem Ton. Morelli glaubt es dem Dosso Dossi zuschreiben zu sollen,[2] während

[1] Scanelli, 285; Ratti, 109; Mengs, II, 162; Tiraboschi, 277; Venturi, *Galleria Estense*, 136 u. 226 u. s. w.; Pungileoni (A. a. O., I, 36, II, 51 u. 199) erzählt, um die Echtheit des Bildnisses glaubhaft zu machen, dass Lombardi aus Dankbarkeit dafür Correggio ein Manuskript geschenkt habe, und scheint einer Anekdote Glauben zu schenken, der zu Folge das Bildniss im Jahre 1513 ausgeführt worden wäre.

[2] *Italian painters*, II, 158.

Wilhelm Lübke meint, dass es wohl von Lorenzo Lotto herrühren könne.[1] Jedenfalls brauchen wir uns, da es unmöglich für ein Werk Allegris gelten kann, mit seiner Geschichte nicht weiter aufzuhalten.

Ausser der *Madonna mit dem h. Franciscus*, der *Ruhe in Aegypten* und der *h. Martha*, die jetzt in Dresden, Florenz und London aufbewahrt werden, besass die Stadt Correggio einstmals noch andere Werke Allegris, unter ihnen eine *Herodias*, ein Triptychon und, wenn man den schon erwähnten Zeugnissen Glauben schenken darf, auch einige Fresken im Palaste oder in der Villa der Fürsten. Das Schicksal scheint es so gewollt zu haben, dass in seiner Heimath jede Spur des grossen Bürgers verschwinden sollte und dass sie, wie Urbino mit seinem Raffael, allein mit dem Ruhm seines Namens sich abfinden lassen musste.

Von dem Gemälde, das *die Herodias* darstellte, wie ihr der Henker das Haupt Johannes des Täufers darreicht, hat sich keine Spur mehr auffinden lassen. Antonioli schrieb 1785 an Girolamo Tiraboschi: „Es scheint sicher zu sein, dass es ihm von der Gräfin Veronica nach ihrer Rückkehr aus Brescia und nach der unheilvollen Katastrophe, die diese Stadt betraf, als sie von den Franzosen unter der Führung des grausamen Gaston de Foix im Sturm wieder erobert wurde, in Auftrag gegeben worden ist.“[2] In ihrer unsicheren Form und ohne die Unterstützung irgend einer Urkunde ist diese Nachricht aber nicht sehr glaubwürdig.

Andere haben angenommen, dass sich das Bild im Oratorium der Misericordia befunden habe. In einem Briefe, der die pseudonyme Unterschrift: *Pietro Rans da Berna* trägt, und der von Tiraboschi und Pungileoni angeführt wird, finden sich die folgenden Worte: „Ebenso werden zwei andere Bilder von demselben Autor in dem obenerwähnten Hospitale aufbewahrt, die, obgleich seine Erstlingswerke, doch sehr hoch geschätzt worden sind, bevor sie von unverständigen Beamten aus Furcht, dass sie fortgebracht werden könnten, mit einem Lack bedeckt worden waren, der ihnen ihre ganze Schönheit genommen hat.“ Das eine dieser Bilder war, wie man weiss, die *h. Martha*, heute im Besitz Lord Ashburtons, das andere, glaubt man, sei eben jene

[1] *Essai de l'histoire de l'art,* II, 296.

[2] Bigi, *Della vita e delle opere etc.*, 107.

Herodias gewesen. Gegen diese Annahme scheint aber das Zeugniss Brunorios zu sprechen, der, ohne auch nur mit einem Worte des Oratoriums Erwähnung zu thun, berichtet, dass das Gemälde den Herren von Correggio gehört habe, und dass es zu seiner Zeit im Besitze des Venezianer Nobile Grimani gewesen sein solle.[1] In der That befand sich die *Herodias* schon 1666 in Venedig und wird in dem damals angefertigten Verzeichnisse der für den Verkauf bestimmten Bilder aus dem Besitze Nicolo Reniers erwähnt; höchst wahrscheinlich kam es bei dieser Gelegenheit an die Familie Grimani.[2]

Unter den Bildern dieser Versteigerung war auch als Werk Correggios „ein auf dem Regenbogen sitzender, von einer Glorie von Engeln umgebener, nackter Heiland" verzeichnet.

Diese Nachricht führt uns zur Betrachtung eines anderen Gemäldes Correggios.

Auf dem Hochaltar eben dieses Oratoriums von S. Maria della Misericordia befand sich ein Triptychon, in dessen Mitte Gott Vater dargestellt war und zu seiner Rechten der h. Bartholomäus, zur Linken Johannes der Täufer. Diese drei Bilder erregten 1612 das Verlangen Siro d' Austrias, des letzten Fürsten von Correggio, der wegen des Ankaufs mit dem Prior und dem Syndicus der Brüderschaft in Unterhandlung trat. Im Dezember dieses Jahres wurden sie von dem Maler Giacomo Borboni von Novellara abgeschätzt: „Nachdem ich sie aufmerksam betrachtet und nach bestem Wissen und Gewissen ihren Werth erwogen habe, erkläre ich, dass ich den Werth der genannten drei Bilder auf hundert schwere Dukaten (zu 8 Lire) für jedes schätze . . . . wenn noch die Kopien selbiger Bilder obenein geliefert werden."

Das Geschäft wurde abgeschlossen. Allerdings machten die Correggianer Lärm und versuchten sich diesem Verkauf zu widersetzen, aber Siro und die Brüder der Misericordia fanden Mittel und Wege, die Einwilligung des Bischofs von Reggio zu erlangen „auf Befehl von Rom" und die bezüglichen Akte und die Zahlungen im Herbste 1613

[1] Pungileoni, I, 58; II, 96 u. III, 274. — Martini, *Studi intorno al Correggio*, 72. — Meyer, 402.

[2] *Ordini e regole stabilite dagli Ill. sig. proveditori di comun li 8 dicembre 1666 in materia d' un lotto di quadri . . . di* Nicolò Ranieri.

zu erledigen.[1] Borboni fertigte die Kopie an, die das Original ersetzen sollte.

Tiraboschi nahm an, dass die Bilder, die im Besitze Don Siros sich befunden hatten, nach Mantua gelangt und bei der unheilvollen Plünderung dieser Stadt im Jahre 1630 zu Grunde gegangen wären. Dem ist aber nicht so. Als dieser Fürst seiner Herrschaft beraubt wurde, mit der Herzog Francesco I. von Modena vom Reiche belehnt wurde, suchte er von seinem Besitze so viel wie irgend möglich



Kopie nach Correggios Erlöser, von einem der Carracci. Rom. Vatican.

in Sicherheit zu bringen und wandte sich deshalb an die Fürsten von Novellara mit der Bitte, jene Bilder Correggios in ihrem Schlosse in Verwahrung zu nehmen. Die Uebergabe fand im Juni 1635 regelrecht

[1] Tiraboschi, VI, 255. — Pungileoni, I, 50—55; II, 82 u. ff.; III, 171 u. ff. *Intorno una pittura del Correggio rappresentante S. Giovanni esistente in Bologna (Memorie originali italiane risguardanti le belle arti* raccolte da M. A. Gualandi, Serie II — Bologna, 1841 — p. 163 u. ff.) — Bigi, A. a. O. 45. — Martini, Studi, 67. — Meyer, 100 u. 375.

9*

statt. Als aber neun Jahre später Don Siro, der sich damals in Mantua aufhielt, sie wieder verlangte, thaten die Herren von Novellara, als ob sie nicht hörten; auch eine zweite Aufforderung blieb, wie es scheint, erfolglos, so dass der arme Siro am 25. Oktober 1645 in Mantua starb, ohne wieder in ihren Besitz gelangt zu sein.

Von diesem Zeitpunkte an bis auf den heutigen Tag herrscht die grösste Unklarheit über das Schicksal der drei Theile des Triptychons. Auch der beste Wille, hier vollständige Klarheit zu schaffen, findet an den widersprechenden Nachrichten und an einem wahren Haufen von Ungenauigkeiten unüberwindliche Hindernisse. Die Ungewissheit, ob der mittlere Theil *Gott-Vater* oder den *Erlöser* darstellte, wie abwechselnd behauptet wird, und die vielen Kopien vom h. Johannes, die für Originale angesehen und in verschiedenen Katalogen als solche bezeichnet sind, lassen uns nicht zur Klarheit über jenes Werk Correggios kommen, da jetzt die Originale verloren sind.

Vom h. Bartholomäus verschwand bald jede Spur. Für den mittleren Theil des Triptychons hielt man längere Zeit ein Gemälde auf Leinwand, das den Erlöser mit ausgebreiteten Armen unter Engeln auf Wolken darstellte, auch *l'Umanità di Cristo* genannt wurde, und das der Kunsthändler Giuseppe Armano an den Grafen Marescalchi von Bologna, Minister Napoleons I., verkaufte. Dieses Bild jedoch, das sich seit 1832 in der Vaticanischen Gallerie befindet, und, wie es scheint, durch die päpstliche Regierung von Frankreich, wohin man es gebracht hatte, zurückgefordert worden war, ist ein spätes Werk der Bologneser Schule, mit grobem Pinselstrich, postosen Schatten von Terra rossa, wenig Mitteltönen und breiten Farbenflächen. Meyer und Morelli rechnen es ganz richtig zur Schule der Carracci, Mündler hielt Lodovico für den Autor, er hätte aber wohl eher Annibale nennen können, dessen Farbengebung eine zartere und klarere ist und der sich auch längere Zeit eifrig mit dem Kopiren von Werken Correggios beschäftigt hat. Jedenfalls ist es nicht unmöglich, dass es sich um eine von Annibale verfertigte Kopie des Erlösers aus dem Triptychon handele, die Don Siro gekauft hatte. Der Graf Marescalchi schrieb 1815 an Pungileoni, dass Armano es in Venedig von der Familie Gritti gekauft hätte, nach deren Aussage es aus der Gallerie des Renier stammen sollte. Es lässt sich daher wohl annehmen, dass dies

Gemälde eben gerade jener *auf dem Regenbogen sitzende nackte Heiland* war, der zu den 1666 verkauften Gemälden gehörte.

Die Grafschaft Novellara blieb bis an den Tod des Grafen Filippo, der 1728 eintrat, bei einem Zweige der Familie Gonzaga und wurde dann für kaiserlichen Besitz erklärt. Carl VI. jedoch trat die Grafschaft als Entschädigung für eine namhafte Geldsumme, welche er ihm schuldete, an den Herzog von Modena ab. Die Gemäldesammlung, die sich im Schlosse befand, gelangte nun an die Schwester des Grafen Filippo Maria Ricciarda, die Gattin Herzog Alderanos Cibo von Massa, die, vielleicht weil sie so weit entfernt lebte, sich wenig um sie kümmerte und nicht verhinderte, dass sie beschädigt und in ihrem Bestande vermindert wurde. Noch schlimmer ging es damit im Jahre 1770, als Francesco III. das Schloss an die Gemeinde verkauft hatte und die Sammlung aus demselben entfernt wurde.

Nichts destoweniger waren zur Zeit der französischen Invasion noch viele jener Gemälde in Novellara vorhanden. Gerade dort kaufte 1797 ein gewisser Panelli einen Johannes den Täufer mit dem Kreuze, der dann in die Hände des Doktors Giuseppe Bianconi in Bologna überging.[1] Meyer bezweifelt bei der Besprechung der Echtheit des Bildes, dass es das zu dem Triptychon gehörige sei und zwar aus verschiedenen Gründen, vor Allem weil es sich unter den Bildern von Novellara ohne die beiden dazu gehörigen Theile befunden habe (d. h. den *Erlöser* und den *h. Bartholomäus*), auch weil der Katalog der Bilder aus dem Hause Gonzaga, in dem es erwähnt ist, wie er sagt, ein paar Jahre bevor Don Siro d'Austria sie deponirte, abgefasst worden sei und weil die Erwähnung des Preises zeige, dass die Gonzaga es gekauft und nicht zur Aufbewahrung erhalten hatten. Heute kann keiner dieser drei Gründe mehr für stichhaltig gelten. Der im Kataloge erwähnte Preis von hundert Goldgulden ist nicht ein Kaufpreis, sondern der *Schätzungswerth* des Bildes, dessen Angabe bei jedem solchen Inventarium nothwendig und gebräuchlich ist, in welcher Weise die Besitzthümer auch gesammelt sein mögen, auch ist der Katalog nicht vor 1635, dem Zeitpunkte des Siro'schen Depositums, wohl aber nach 1728, dem Todesjahre des Grafen Filippo abgefasst worden;[2] und

[1] Siehe die oben angeführte Schrift: *Intorno a una pittura del Correggio.*

[2] Gius. Campori, Inventari e cataloghi, 638 u 639.

schliesslich konnte der Johannes des Triptychons sehr gut allein und ohne die beiden anderen Bilder sich dort befunden haben, da das Triptychon, wie aus Urkunden hervorgeht, ursprünglich schon aus drei einzelnen Theilen bestand, die nur durch einen Rahmen zusammengehalten wurden, den Siro unzweifelhaft der Kirche liess, als er die Originale durch die Borboni'schen Kopien ersetzte.

Aber wenn einerseits die Gründe Meyers auch nicht genügen, um auszuschliessen, dass der einst im Besitze des Doktors Bianconi befindliche h. Johannes derjenige des Triptychons gewesen sein könne, so haben wir andererseits auch keine sicheren Beweise für diese Annahme; Thatsache ist nur, dass sich in Novellara ein Bild dieses Heiligen befunden hat, das Correggio zugeschrieben wurde, und dass dies Bild von einem gewissen Panelli angekauft worden ist, von dem es durch Erbschaft an Bianconi gelangte.



Der h. Johannes. Seitenflügel von Correggios verlorenem Triptychon.

Andererseits kann es sich aber auch um eine Kopie dieses Theiles des Triptychons handeln, da ausser der auf Bestellung Siros von Borboni angefertigten noch viele andere hergestellt worden sind. Wir reproduciren hier einen Kupferstich von Colombini nach einer Kopie, die im vorigen Jahrhundert der Marchese Alfonso Tacoli Canacci besass, und die von ihm natürlich für das Original ausgegeben wurde.[1] Die langgestreckte Form des Originales, das diese Kopie wiedergiebt, spricht schon an und für sich dafür, dass jenes Original in der That der Johannes des Triptychons gewesen sei, da man sich ein so langes und schmales Bild nur in Verbindung mit anderen denken kann, mit denen es ein architektonisches Ganze, wie es gerade ein Triptychon ist, gebildet hat.[2]

---

[1] *Catalogue raisonné des tableaux de* A. Tacoli Canacci *à Florence* (Parma, 1796) p. 65.

[2] Auch Herr Enrico Cattini in Correggio besitzt ein gleiches Bild mit Johannes dem Täufer, das er 1885 von Herrn Napoleone Vernizzi kaufte, und das er, von verschiedenen Künstlern bestärkt, für das Original hält. (Es ist auf Leinwand, 0,35 m breit und 1,55 m hoch.) Siehe Alberto Borciani, *Per un quadro attribuito*

Zum Schlusse muss man leider zugeben, dass aus dem Dunkel und der Verwirrung der Nachrichten nur das Eine sicher hervorgeht, dass von diesem Werke unseres Malers kein einziger Theil sich erhalten hat.

Diesen ersten Werken, die Correggio in der Zeit zwischen seiner Rückkehr aus Mantua und seiner Uebersiedelung nach Parma ausgeführt hat, fügen die Historiker noch andere hinzu, welche er, ausserhalb seiner Vaterstadt, bei kurzen Ausflügen nach Carpi, Novellara und Albinea, einem Orte nicht weit von Reggio d'Emilia, gemalt haben soll. Nur das Gemälde von Albinea ist historisch beglaubigt, aber, wie wir sehen werden, führte er es in Correggio aus und brachte erst das fertige Bild dorthin. Tiraboschi spricht nach seiner Erinnerung von einem Bilde mit der Madonna, dem Jesuskinde und anderen Heiligen, das sich in der Kirche S. Nicolo in Carpi befand und Correggio zugeschrieben wurde, verwechselt es aber seltsamer Weise mit der jetzt in Dresden befindlichen *Madonna mit dem h. Franciscus*. „Es scheint wirklich," fährt er fort, „als ob unser Correggio bisweilen in Carpi gewohnt hätte, da bei der Abfassung einer gerichtlichen Urkunde am 19. Januar 1512 unter den Zeugen ein *Antonio Corrigio* genannt wird."[1] Dieser Beweis, den Tiraboschi vorbringt, ist so vollständig unzulänglich, dass er eigentlich gar nicht in Erwägung gezogen zu werden verdient. Wie viele Einwohner von Correggio mit dem so gewöhnlichen Namen *Antonio* mögen in die nahe Stadt Carpi gekommen sein oder sich dort aufgehalten haben. Da sowohl der Zuname als der Name des Vaters fehlt und er auch nicht als Maler bezeichnet ist, so kann man keine praktische Schlussfolgerung daraus ziehen.

Andererseits fehlen auch die Urkunden, um sicher feststellen zu können, dass er zwischen 1514 und 1518 im Schlosse von Novellara gearbeitet habe. Wir deuteten dies schon an und müssen uns jetzt ein wenig bei dieser Nachricht aufhalten.

---

al Correggio. (Reggio-Emilia, 1890.) — Wir haben dieses Gemälde aufmerksam geprüft, ohne zu irgend einem Schlusse gekommen zu sein, da es sich in einem äusserst traurigen Zustande befindet. Andere hielten einen h. Johannes in Carzeto di Soragna für ein Werk Correggios, aber die Sachverständigen schrieben es Parmigianino zu. — PUNGILEONI, I, 53.

[1] A. a. O. VI, 257.

Vincenzo Davolio erzählt in seinen *Memorie storiche di Novellara*, deren Handschrift im Hause der Fabrici bewahrt wird: „In dem Schlosse wurden die Zeugkammer und die Zimmer des alten Thurmes in besseren Stand gesetzt und die malerische Ausschmückung von den Malern Messer Antonio und Messer Latino mit *zwei Gehülfen*, die Alle aus Correggio stammten, fortgesetzt; das lässt sich den Geschäftsbüchern und unter anderen auch dem AA, No. 3 signirten Steuerbuche der Osteria von Novellara unter dem Titel: Guthaben des Giovanni Antonio dei Savi di Bagnolo, Inhabers der Markt-Osteria von Novellara, für welche jedes Jahr zwanzig Golddukaten in Gold bezahlt wurden, entnehmen. Auf Seite 171 liest man: *Ferner hat er zu bekommen zur Begleichung einer Rechnung von 1514, die beanstandet worden ist, für die Beherbergung der Maler Messer Latino und Antonio aus Correggio und ihrer Begleitung 2 Scudi 12. 0.* Weiter unten wiederholt sich dieser Posten mehrfach.“ Diese Maler wären von Donna Caterina Torelli, der Wittwe des Gian Pietro Gonzaga, dorthin berufen worden und hätten ausser anderen Gemächern auch ein Kabinet für Costanza da Correggio, die im Begriffe stand, sich mit dem Grafen Alessandro Gonzaga zu vermählen, ausgemalt.[1] Der Wortlaut der alten Urkunden selber erweckt nun aber den ersten Zweifel, dass Correggio einer jener beiden Maler gewesen sei. Es werden ausdrücklich ein Messer Antonio, ein Messer Latino und *zwei junge Gehilfen* (giovani) genannt. Diese Unterscheidung in Bezug auf das Alter nur der beiden Letzteren lässt, da unser Künstler 1514 erst zwanzig Jahre zählte, sofort darauf schliessen, dass jener Messer Antonio ein älterer Mann war. Unwillkürlich wird man deshalb an Antonio Bartolotti von Correggio denken, der gerade damals für den besten Künstler seiner Heimath gehalten wurde, und der eine Malerwerkstatt und Schüler hatte.

Die im Laufe von vier Jahren erfolgten Bezahlungen, die Davolio auf Grund von Dokumenten feststellt, beweisen, dass damals ein grosser Theil des Schlosses restaurirt und ausgeschmückt wurde und die Arbeit eine sehr langwierige gewesen sein muss. Nun finden

---

[1] Bigi, A. a. O. p. 9. — Celestino Malagoli, *Memorie storiche su Lelio Orsi* (Guastalla, 1892) p. 10.

wir Correggio gerade während dieser Zeit erstens sehr beschäftigt mit höchst bedeutenden Werken in seiner Vaterstadt, wie der *Madonna mit dem h. Franciscus*, der *Ruhe in Aegypten*, dem Triptychon des *Erlösers* u. a. m., ferner ausserhalb Correggios in einer ganz anderen Gegend als Novellara, in Albinea.

Aber, so wird man einwenden, wie kann man seine Thätigkeit dort noch leugnen wollen gegenüber einem so augenscheinlichen Beweise, wie dem Gemälde des *Ganymed*, das Allegri selbst in einem kleinen Gemache im Erdgeschosse am Ende der für Donna Costanza bestimmten Wohnräume gemalt hat?



Ganymed. Fragment einer Freske. Modena. Gallerie.

Davolio beschreibt die Gemälde dieses Kabinets folgendermassen: „Es stellte eine Laube dar, deren vier Wände durch Hermen in je drei Felder getheilt waren, bei einigen von diesen sind die Gesichter noch frisch und zart erhalten, es sind Porträts von jungen, damals lebenden Personen; ausserdem zieht sich überall hin ein wundervolles Geflecht von Wein, Stämmen, Zweigen, Laubwerk und Früchten aller Art, die zart und frisch und natürlich in allen nur denkbaren perspectivischen Ansichten dargestellt sind. In der Mitte der Wölbung sieht man durch einen Spalt den Himmel und mitten darin Jupiter mit Mantel,

Krone und Scepter, auf dem Adler sitzend, der mit zum Fluge ausgebreiteten Flügeln Ganymed mit sich fort trägt, der sanft mit dem Arm seinen Hals umfasst, während der übrige Körper zwischen den Beinen und unter den Flügeln sich ihm anschmiegt. Höher am Himmel hinauf erblickt man eine Göttin, die auf einem kleinen, von zwei weissen Tauben gezogenen Wagen entflieht. Das Ganze ist in der Verkürzung in Correggios Manier gemalt, und die Farben sind so frisch und natürlich erhalten, dass sie erst vor wenigen Jahren gemalt zu sein scheinen. Ein Paar Genien, die am Rande des Spaltes ebenfalls in Verkürzung angebracht sind, hängen so über dem Kopfe des Beschauers, dass man sie bei den Beinen erfassen zu können meint, so scheinen sie von der Wölbung sich loszulösen."

Dieses mittlere Medaillon mit Ganymed schien daher der sichere Beweis, das „künstlerische Dokument" dafür zu sein, dass der zwischen 1514 und 1518 erwähnte *Antonio* wirklich Allegri und nicht Bartolotti war. Glücklicher Weise ist dieses Stück des Fresko nicht zu Grunde gegangen. Im Jahre 1845 wurde es auf Befehl Herzog Francescos IX. von einem gewissen Giovanni Rizzoli della Pieve di Cento auf Leinwand übertragen und wird noch jetzt in der Gallerie zu Modena aufbewahrt.[1]

In ihm den Styl Correggios sehen zu wollen, scheint mir schlechtweg ein Irrthum zu sein, es aber für ein Jugendwerk Correggios ausgeben zu wollen, beweist nur einen absoluten Mangel an Urtheil. Meyer und Andere nach ihm sahen ein, dass man die Dokumente nicht in Einklang mit dem Charakter des Gemäldes bringen konnte und setzten es daher in die Zeit um 1530, da sie in demselben die letzte Manier des Malers und eine gewisse Verwandtschaft mit den Gemälden in der Kuppel des Domes zu Parma zu erkennen glaubten.[2]

Es ist fraglos das Werk eines Malers, der Correggio viel gesehen und studirt hat, der aber auch die Werke Giulio Romanos gesehen und studirt hat, besonders die zwischen 1532 und 1534 entstandenen Gemälde des Palazzo del Te zu Mantua. In diesen tritt in der That die Vorliebe, eine Gestalt in voller Vorderansicht oder einen ermattet Hinsinkenden in Seitenansicht, so dass der Kopf über

[1] Malagoli, A. a. O. p. 10. — Venturi, *Galleria Estense*, p. 438.

[2] Meyer, 242 u 355. — Martini, 301. — Venturi, A. a. O.

die Schulter gewendet ist, in Verkürzung von unten sehen zu lassen, hervor, gerade so wie man dies beim Jupiter und den beiden Göttinnen in dem Medaillon in Modena beobachten kann. Von diesen allerleichtesten Arten der Verkürzung machte Giulio übermässigen Gebrauch, während Correggio sie zu vermeiden suchte. Andererseits ist die Gestalt des Ganymed verrenkt, ohne Grazie und erinnert in der Form an das sicilianische Wappen mit den drei laufenden Beinen. Auch durch diese Verrenkung einer in Seitenansicht gesehenen Gestalt sucht der Künstler seine Unfähigkeit, die Schwierigkeiten einer wirklichen Verkürzung zu überwinden, zu verbergen. Und dann, wie ist der Kopf auf der Brust aufgesetzt! Wo sieht man in diesem Fresko eine Hand, die so fein modellirt wäre, wie die der grossen und letzten Freskomalereien Correggios! Wie kann man nur die meisterhafte Leichtigkeit der Correggioschen Haarbehandlung mit den Haaren dieses Ganymed in Vergleich stellen! Wo findet sich endlich die durchsichtige alabasterne Farbe unseres Meisters!

Uns interessirt es hier nur zu beweisen, dass dieses Werk nicht von Correggio stammt. Wenn wir jedoch an Stelle seines Namens den eines anderen Künstlers einzusetzen hätten, würden wir mit voller Ueberzeugung Lelio Orsi von Novellara nennen, der 1511 geboren wurde und 1587 starb. Werke von ihm sind mehrfach dem Allegri zugeschrieben worden, wie gerade die Fresken, die von einer Mauer des oberen Casinos der Gonzaga, in der Nähe von Novellara, losgelöst worden sind und heute sich im Besitze von Frau Gérard in Wiesbaden befinden.[1] Abgesehen davon, dass er viel in seiner Heimath und zwar gerade für die Gonzaga arbeitete, und dass er Correggio nachahmte, lässt sich auch zwischen seinen beglaubigten Werken und diesem Ganymed eine ganz unleugbare Uebereinstimmung in Technik und im Ausdruck erkennen.

Von all den Reisen, die Correggio nach der Annahme oder Behauptung seiner Biographen gemacht haben soll, kann also nur allein

---

[1] Enrico Thode, *Lelio Orsi e gli affreschi del „Casino di sopra" presso Novellara (Archivio storico dell' arte,* III, Roma, 1891, p. 366 u. ff.) Auch an den dem Aufsatze Thodes beigegebenen Abbildungen können sich die Leser von der augenscheinlichen Aehnlichkeit dieser Gemälde mit dem Medaillon mit Ganymed überzeugen.

die nach Albinea thatsächlich stattgefunden haben. Die Geschichte des Bildes, das er für die Kirche jenes Ortes malte, soll hier an der Hand der Memoiren und der zahlreichen Originalurkunden, die jener Parochie gehören und uns vorgelegen haben, erzählt werden.

Albinea[1] liegt nur wenige Kilometer weit von Reggio d'Emilia entfernt, am Abhange eines der kleinen Hügel, die den Anfang der Apenninen zur Rechten des gewaltigen Pothales bezeichnen. Dort oben erhebt sich ein stilles Gehöft und eine kleine, mehrfach umgebaute Kirche, die aber schon seit dem XI. Jahrhundert erwähnt wird.

Die Historiker behaupten, dass Correggio zwischen 1517 und 1518 dort oben gewesen sei, um im Auftrage der Gemeinde ein Bild zu malen, und geben die Ueberlieferung, die sich auch in einer jener Aufzeichnungen findet, wieder, nämlich dass die Gemeinde selbst dem Maler als Honorar dreissig Soldi täglich bezahlte, während die Kirche die Auslagen für Leinwand und Farben beisteuerte und der Erzpriester Giovanni Guidotti di Roncopò für die Wohnung und die Beköstigung sorgte. Ein kürzlich im Archive von Reggio d'Emilia aufgefundener Brief,[2] der auch ziemlich genau den Zeitpunkt feststellt, in dem die Arbeit begonnen wurde, beweist jedoch, dass unser Maler sie in seiner Heimath ausführte. Unter dem 12. Mai 1517 bittet der Erzpriester den in Reggio ansässigen Alessandro Malaguzzi, er möge an Correggio schreiben und ihn zu überreden suchen, das Bild nach den Rathschlägen auszuführen, die Malaguzzi selber angegeben hätte, um der Malerei grössere Dauerhaftigkeit zu geben, vorausgesetzt, dass die Arbeit noch nicht schon so weit vorgeschritten sei, dass sie nicht mehr unterbrochen werden könne. Er thut noch in unbestimmter Weise einer Magdalena Erwähnung, von der wir gar keine Spur haben. Am 14. Oktober 1519 befand sich der Erzpriester in Correggio, wo er, nach der Zahlung von ferneren vier Dukaten, vom Maler Quittung über die ganze Schuld für das für seine Kirche gemalte Altarbild erhielt.[3]

Das Bild blieb bis 1647 an seiner Stelle, als es „mit Gewalt" von den Vertretern der Gemeindeverwaltung von Albinea fortgenommen und Herzog Francesco I. übergeben wurde, *der Gefallen daran gezeigt hatte.*

[1] Es wird auch Bineia und Binelia genannt.

[2] *Archivio storico dell' arte*, I (Roma, 1888) pag. 90.

[3] Pungileoni, II, 109 u. ff.

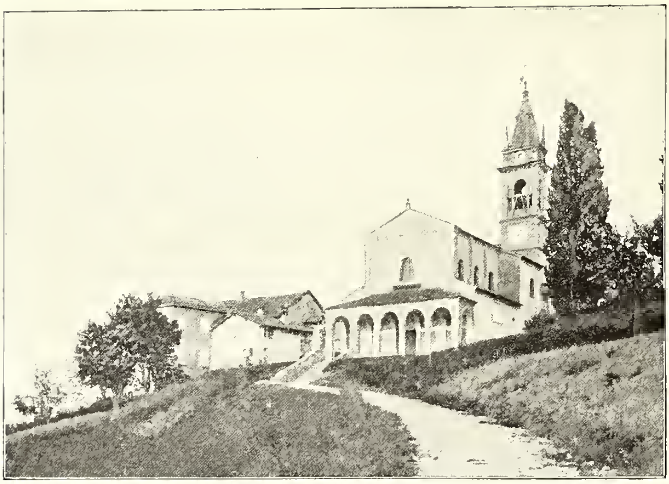
Zuerst setzten die Vertreter der Gemeinde den Priester (einen gewissen Claudio Ghidini) von dem vom Herzoge ausgesprochenen Wunsche in Kenntniss und gaben ihm zu verstehen, dass sie ihn zu erfüllen willens wären. Ghidini widersetzte sich energisch und fragte sie, welches Recht die Gemeinde auf das Bild hätte. Er liess sich dann sogar zu heftigen Worten hinreissen und hielt mit seiner Meinung über die Plünderungen des Herzogs nicht zurück. Seine Aeusserungen wurden jedoch „von übelwollenden, gottlosen Leuten" Francesco I. hinterbracht, der bei dem Bischofe von Reggio, einen Coccapani, über ihn Klage führte. Unterwürfig und demüthig wie er war, rief dieser den armen Priester nach Reggio und hielt ihn dort sieben lange Monate fest, in welcher Zeit das Gemälde mit *bewaffneter Hand* fortgenommen und nach Modena gebracht wurde, während auf dem Altare eine, wie gewöhnlich von Giovanni Boulanger angefertigte Kopie Aufstellung fand.

Der Herzog wünschte jedoch in etwas zweifelhafter Grossmuth, dass die Kirche in gewisser Weise entschädigt würde und befahl, dass ihr eine Schuldforderung von 7494 modenesischen Lire überwiesen werde, die er von der Gemeinde von Albinea zu fordern hatte. Offenbar überwies er gerade diese Schuldforderung, weil er sicher war, dass die Gemeinde sie ihm doch nie bezahlt haben würde, und ebenso ist es klar, dass diese ihm durchaus das Bild geben wollte, um sich endlich einmal von den fortdauernden Aufforderungen und Zwangsmassregeln, mit denen man sie zur Zahlung anzuhalten suchte, zu befreien, vielleicht auch in der Hoffnung, dass, nachdem die Sache einmal geschehen, alle sich schliesslich beruhigen würden.

Die Angelegenheit nahm aber einen ganz anderen Verlauf und zog sich, anstatt zur Ruhe zu kommen, mehr als ein Jahrhundert lang hin. Auf die unablässigen Betreibungen des Priesters hin musste sich die Gemeinde, die sich für unfähig erklärt hatte, die Summe herzugeben, dazu verpflichten, die Zinsen davon mit fünf Procent zu bezahlen, was sie wohl verstanden nicht lange that, und zwar genau bis zum Jahre 1671. Als in diesem Jahre die Kirche neu aufgebaut werden sollte, machte der neue Erzpriester, ein gewisser Muzzi, seine Rechte geltend, und die Gemeinde musste sich dazu verstehen, zu den Baukosten beizusteuern.

Aus den Dokumenten geht ferner hervor, dass Muzzi nun auf der Zahlung des ganzen Kapitals bestand, da er einige Erwerbungen zu

machen beschlossen hatte, um aus ihnen einige Einkünfte für die Instandhaltung der ganz armen Kirche ziehen zu können. Die Gemeinde erklärte sich zwar wieder für unfähig, alles herauszuzahlen, gab aber doch, um Prozesse und Exkommunikationen zu vermeiden, erst 1200 Silbermünzen zur Herstellung einer Monstranz und eines silbernen Hostienkelches, später tausend modenesische Lire, um eine Madonna del Rosario zu kaufen und ihr einen Thron zu machen, auf dem sie bei den Prozessionen getragen werden konnte. Endlich gab die Gemeinde dem Drängen und den Drohungen des hartnäckigen Priesters nach und fasste den heroischen Entschluss, eine Steuer auf die Bauerngüter zu legen, um damit die Schuld zu tilgen. Kaum aber waren 6460 modenesische Lire zusammen gebracht, als sie im Jahre 1691, da sie bei der Kargheit der Mittel nicht wussten, wie die Quartiere für die Deutschen in Stand zu setzen, sich gezwungen sah, diese Summe dafür zu verwenden; und niemand dachte mehr daran, der Kirche Geld oder Zinsen zu zahlen.



Die Kirche zu Albinea.

Das rief nun aber von neuem den Zorn des Priesters, der damals der Parochie vorstand, hervor, und plötzlich erfolgte eine regelrechte Exkommunikation! Vergeblich suchte die Gemeinde im Jahre 1706 beim Papste die materielle und moralische Absolution nach. Man antwortete aus Rom: „Der Bischof von Reggio sollte die Bittsteller nur, wenn sie ihre ganze Schuld bezahlt hätten, absolviren.“

Diese hatte sich natürlich vermehrt, weil die Priester unter Anrechnung der Zinsen eine immer grössere Summe beanspruchten. Wie schwer es daher die Gemeindevertreter auch empfanden, exkommunizirt zu sein, so wussten sie doch keinen Ausweg zu finden.

Endlich dachten sie im Jahre 1732 daran, der Kirche einen Theil der Schuldforderung zu überweisen, welche die Gemeinde von dem Magistrat von Modena erhob für Einrichtung von Wohnungen und bezahlte Rechnungen, *unter der Bedingung, dass die Kirche ihr vollständige Absolution ertheile.* Sie suchte also, mit einem Worte, den Streich, den ihr Francesco I. gespielt hatte, als er das Bild fortnahm, ihrerseits auszuführen. Der Erzpriester willigte „unter Zustimmung seiner Vorgesetzten" ein, und Rinaldo d'Este gab die Befehle wegen der nöthigen Zahlungen, aber (das Schicksal wollte es, dass die Kirche verlieren sollte!) es entstanden neue Kriegswirren und Alles zerschlug sich. Nun wandte sich der Erzpriester wieder gegen die Gemeinde, auf der während der Schuld die Exkommunikation geblieben war, und verlangte jetzt ein ganz bedeutendes Kapital, welches auch dadurch angewachsen war, „dass die besagte Kirche für andere Quartiere das Geld hergegeben hatte, das sich im Opferstock befand."

Wie ist nun dieser endlose Streit entschieden worden? In den von uns durchforschten Papieren findet sich ein Gesuch an die *Quartiermeister* des Magistrats, in welchem der Erzpriester sich „mit aller Ehrerbietung an ihr christliches Mitleid wendet und sie anfleht, Befehl zu geben, dass die Kirche ohne weiteren Aufschub befriedigt werde, damit der Bittsteller mit diesem Gelde die Kirche wieder herstellen und verschiedene Schulden bezahlen könne, welche durch die nothwendige Instandhaltung der Kirche entstanden seien, die weder irgendwelches Vermögen, noch andere Einkünfte als die aus milden Gaben besitze."

Da auch diese Bitte vergeblich war, verwandelte sich die Unterwürfigkeit in Zorn, so dass in einer Urkunde von 1741 die geforderte Summe schon auf nicht weniger als 15827 modenesische Lire angegeben wird, „welche durch kein göttliches noch menschliches Gesetz der armen, von ihren eigenen Kindern verrathenen und beraubten Kirche vorenthalten werden darf." „*Die Gemeinde* (so lautet der letzte Aufschrei) *wird vor Gottes Richterstuhl niemals freigesprochen werden!*" Aber was sie vielleicht doch von Allem absolvirte und befreite, war die französische Revolution. —

In einigen der angeführten Dokumente wird angegeben, dass das Correggiosche Bild die *Geburt der Jungfrau Maria* dargestellt habe,

wodurch manche sich veranlasst fanden, die vorherrschende Meinung, dass es die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Lucia und Magdalena dargestellt habe, für falsch zu erklären. Unter anderen stellte Meyer fest, dass seit 1647 angegeben wird, dass es die *Geburt der Jungfrau Maria* darstellte und dass man daher auch nicht eine einzige Kopie davon kenne.[1] Wir müssen hier gleich bemerken, dass die Dokumente, welche den Gegenstand des Bildes so angeben, wohl die Streitigkeiten zwischen dem Erzpriester, dem Herzog und der Gemeinde erzählen, die bis in das Jahr 1647 hinaufreichen, aber doch bedeutend später entstanden sind. Das Gemälde stellte in der That die Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Lucia und Magdalena dar. Die späte und falsche Bezeichnung ist gewiss daher entstanden, dass die Kirche der *Geburt der Jungfrau Maria* geweiht war. Der Name der Kirche hat also den Irrthum in Bezug auf den Gegenstand des Bildes veranlasst.

Das glauben wir aus neuen und werthvollen Nachrichten schliessen zu dürfen. Während des Krieges, den Ottavio Farnese auf Anstiftung Philipps II. von Spanien 1557 gegen den Herzog von Ferrara führte, eroberte er viele Schlösser im Reggianischen. Am 11. Oktober nahm er Canossa, am 15. November Bozzano, am Tage darauf Scandiano und Dinazzano. Am 4. Dezember begab er sich nach Quattro Castella und bedrohte von dort aus Albinea, welches er dann am 30. Dezember nach einem heftigen Kampfe, in dem mehr als tausend Streiter fielen, einnahm. Jeder Sieg hatte damals grosse Verwüstungen und Feuersbrünste im Gefolge; als die Einwohner von Albinea daher einsahen, dass sie sich nicht lange würden halten können, versuchten sie, ihre kostbarsten Besitzthümer in Sicherheit zu bringen. In der That brachten sie drei Tage vor der Einnahme des Platzes durch den Farnese das Bild nach Reggio, damit es dort bis zu gesicherteren Zeiten aufbewahrt werde. „Am 27. des Monats — so erzählt eine Chronik — gingen das Kapitel von S. Prospero und die

---

[1] MEYER, 87 u. 109. — Siehe auch PUNGILEONI, I, 70, 71 u. 94; II, 108 bis 113. — *Nuovo Diario sacro istoriografo reggiano* (Reggio, 1825) p. 106. — PAOLO OTTAVI, *Due quadri del Correggio (Atti e memorie delle R. R. Deputazioni di storia patria modenesi e parmensi*. Vol. I — Modena, 1863 — p. CXII.) — MARTINI, 62 u. 70. — BIGI, 51 etc.

Geisselbrüder von S. Rocco den Leuten von Albinea, welche die *Madonna* nach S. Rocco brachten, entgegen.“[1]

Die einfache Bezeichnung *Madonna* nun beweist, dass ihre Gestalt in dem Gemälde feierlich vorherrschte und dass es sich nicht um eine Composition handeln könne, in der ihre Figur von den Umstehenden in den Hintergrund gedrängt wurde, weil es sonst als *Geburt der Jungfrau Maria* bezeichnet worden wäre.



Kopie nach Correggios Madonna von Albinea. Brera. Mailand.

Es versteht sich, dass das Bild dann wieder auf seinen Altar zurückgebracht worden ist. Wir wissen, dass Francesco I. es dort fand, es mit sich fortnahm und durch eine Kopie von Boulanger ersetzen liess. In dem Rahmen von barocker Stuckverzierung mit grossen Schnörkeln und Figuren, der bei der Reconstruction der Kirche angebracht wurde, ist die Kopie den Urkunden zu Folge stets geblieben, und auch jetzt noch findet sie sich dort, wenn auch in sehr schlechtem Zustande.

[1] I. Malaguzzi, *Alcune cose tratte dai Diari reggiani di* Alfonso Visdomini (Reggio, 1881 — Per nozze Fornaciari — Valentini). Diese Nachricht verdanken wir der Güte des Prof. N. Campanini.

Am Fusse einer Gruppe von Bäumen sitzt Maria und hält das Kind in den Armen. Zur Rechten steht die h. Lucia, die in einer Hand die Schüssel mit den Augen, in der anderen die Märtyrerpalme hält, zur Linken kniet Maria Magdalena, in der rechten Hand die kleine Vase haltend, die linke an die Brust legend, den Hintergrund bildet ein Hügel und wie gewöhnlich eine weit sich ausdehnende Ebene.

Dass es sich um die Kopie eines Bildes von Correggio handelt, ist fraglos. Auch Meyer hat das zugeben müssen, wenn er auch glaubte, dass das von Allegri für Albinea gemalte Bild die *Geburt der Maria* darstellte. Der Typus der Gesichter, die Falten der Gewänder, der Charakter der Composition, die Stellungen, die Landschaft, Alles stimmt zusammen, um es uns als eine Kopie nach einem Werke Correggios gerade aus der Periode, in welcher er auch die *Flucht nach Aegypten* der Uffizien und die *Zingarella* des Museums zu Neapel malte, erkennen zu lassen. Es existiren drei Kopien von diesem Bilde, eine in der Galleria del Campidoglio in Rom[1] und eine in der Brera in Mailand. In dieser letzteren ist auf einem Steine zu Füssen der h. Lucia auch die alte Unterschrift angebracht: ANTONIVS LÆTVS FACIEBAT. Dass Correggio seinen Namen in dieser Weise zu latinisiren pflegte, geht aus authentischen Dokumenten hervor, die wir weiterhin citiren werden.

Aus dieser Inschrift schlossen jedoch manche, dass das Bild das Original sei, unter anderen auch Otto Mündler, der sich dadurch mit den übereinstimmenden und wohlbegründeten Ansichten Morellis, Frizzonis und Meyers[2] selbst in Widerspruch setzt.

Das Original ist leider verloren, ebenso wie das des Bildes, das den Jüngling darstellte, der bei der Gefangennahme Christi auf dem Oelberge flieht. Im XVII. Jahrhundert befand es sich in der Galleria Barberini in Rom. Von dort wurde es nach England gebracht und

[1] A. Venturi, *La Galleria del Campidoglio* (Roma, 1890) p. 39. Eine fernere Kopie wird von G. B. Venturi (*Storia di Scandiano* — Modena, 1882 — pp. 129 bis 130) als in seinem Besitze befindlich erwähnt. Er giebt eine Abbildung danach.

[2] *Correggio*, 87.

verschwand.[1] Es sind jedoch, wie von dem Bilde von Albinea, verschiedene Kopien erhalten,[2] welche mehr als genug Anhaltspunkte gewähren, um es entschieden aus der Zahl der Jugendwerke Correggios auszuschliessen. Es ist sogar unerklärlich, dass die nackte Jünglingsgestalt mit den breiten und freibewegten Formen, der Ausdruck und Typus seines Gesichts, die schon viel breitere Faltengebung seines rothen Mantels, die lebhafte Bewegung der Gestalt des Soldaten,



Der bei der Gefangennahme Christi fliehende Jüngling. Kopie nach Correggio, Gallerie in Parma.

endlich die ganze Composition, die sich schon von den traditionellen Formen entfernt, einen Kunstverständigen, wie Meyer, nicht abgehalten

---

[1] MENGS, II, 175. — TIRABOSCHI, VI, 284. — LANZI, A. a. O. — PUNGILEONI, I, 25; II, 39. — MEYER, 89 etc.

[2] Einige sind von MEYER verzeichnet, 394 u. 419. — Eine befindet sich in der Gallerie in Parma (N. 524), wohin sie 1854 mit der Galleria Rosa-Prati gekommen ist. Eine andere, die Lelio Orsi zugeschrieben wurde, befand sich in der Sammlung Roumegous (siehe den Katalog, Parma, 1804). Eine fernere wurde 1855 in der Accademia di Belle Arti derselben Stadt ausgestellt und für ein Werk der Bologneser Schule erklärt. (Atti dell' Accademia di Belle Arti. Handschrift, VI, 87.)

haben, diese Arbeit für im Jahre 1512 entstanden zu halten, während sie zweifellos wenigstens in das Jahr 1518, wenn nicht später, verwiesen werden muss.

Der Evangelist Marcus sagt in der Erzählung der Gefangennahme Christi auf dem Oelberge: „Und es war ein Jüngling, der folgte ihm nach, der war mit Leinwand bekleidet auf der blossen Haut; und die Jünglinge griffen ihn. Er aber liess die Leinwand fahren und floh bloss von ihnen.“[1] Diese Episode bildet die Hauptgruppe des Gemäldes. Im Hintergrunde sieht man Christus, der von Judas geküsst wird, und Petrus, der dem Malchus das Ohr abhaut. —

Wir schliessen hier den ersten Theil unserer Darstellung, weil Correggio in diesem Zeitpunkte das Feld seiner Thätigkeit wechselt und, tüchtig durch Studium und Erfahrung, sich zur vollen künstlerischen Individualität durchgearbeitet hat. Er ändert indessen seine Lebensweise nicht, die ganz der Arbeit gewidmet ist, ganz gesammelt und ohne moralische Erschütterungen. Sein Leben bietet daher nichts Dramatisches. Er war ein guter Mensch, lebte bescheiden in seiner Familie und ging auf in seiner Kunst. Keine kühne, heroische oder schlechte Unternehmung, keine leidenschaftliche oder unglückliche Liebe, kein schweres Unglück (wie sie die Biographen Michel Angelos und Benvenuto Cellinis zu erzählen haben) werfen einen, sei es auch trüben Lichtschein auf sein Leben.

Dies Alles gereicht Correggio gewiss zur Ehre, bereitet aber dem, der ohne die Hilfsmittel irgend welcher Episoden und Anekdoten seine Lebensgeschichte darzustellen und die psychologischen Elemente seines Wesens zu erforschen hat, um so grössere Schwierigkeiten.

[1] XIV, 51 u. 52.



Fragment einer Freske, von Correggio. Mr. L. Mond, London.

CORREGGIO IN PARMA



Kopie von A. Carracci nach Correggios Freske in San Giovanni Evangelista. Parma. Gallerie.



Tempel des Jupiter. Freske in der Camera di San Paolo. Parma.

VIII.

DIE CAMERA DI S. PAOLO.

PARMA. — KÜNSTLER IN PARMA VOR CORREGGIO. — CORREGGIO IN PARMA. — DAS KLOSTER UND DIE CAMERA DI S. PAOLO. — GIOVANNA PIACENZA UND SCIPIONE MONTINO. — DIANA. — DIE VERMÄHLUNG DER H. CATHARINA. — DIE STILLENDE MADONNA. — DIE MADONNA DELLA CESTA UND DIE ANBETUNG.

Parma ist nach Bologna die grösste Stadt, die sich an der prächtigen Strasse erhebt, die der Consul Marcus Aemilius Lepidus von Rimini nach Piacenza führte. Von einer solchen Verkehrsader durchschnitten, durch die immer das Leben fluthete, kann sie sich einer wechselvollen und bewegten Geschichte rühmen, in deren Blättern unbestreitbarer Ruhm verzeichnet ist.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo. Parma.

Beim Wiederaufleben des italienischen Geistes, als man kaum die Nöthe des XI. Jahrhunderts überwunden hat, ist sie die erste unserer Städte, die einen Künstler hervorbringt, der nach neuen Idealen strebt und sich von den ärmlichen

byzantinischen Formen entfernt, schon neue sieht und natürlichere, auch anmuthigere Gestalten zur Darstellung bringt: Benedetto Antelami, der wohl verdiente, dass man ihm die Stelle anweist, die ihm in der Geschichte der Kunst zukommt; denn eher als auf Nicolo Pisano ist auf ihn das Wiedererwachen der italienischen Skulptur zurückzuführen.[1] Man verdankt ihm den Bau und die Ausschmückung des herrlichen Baptisteriums von Parma und die Verzierung der Hauptfront des Domes von Borgo San Donnino.

Aber ebenso wie Antelami die menschlichen Formen im starren Marmor zu beleben versucht, sucht Fra Salimbene die schwerfällige,



Ansicht von Parma.

in barbarischem Latein geschriebene und mit philosophischen Abhandlungen überladene Chronik durch die frische Schilderung von Personen und Ereignissen neu zu beleben. In der That tritt aus den Seiten seiner Chronik das XIII. Jahrhundert viel klarer und lebendiger hervor, als aus den diplomatischen Urkunden. Der Geist der Gesellschaft, der erwacht und die Fesseln bricht, die ihn bis dahin in einem Kerker von Aberglauben und Verderbtheit festgehalten hatten, die Rückkehr zu einem freien, heiteren Leben, die Mannigfaltigkeit der Mönchsklöster, die, aus Opposition gegen die Gewaltthätigkeiten der Fürsten entstanden, bald in Vereinigungen von Abenteurern und lustigen Brüdern ausarten, alles dies, sowie die ganzen religiösen und bürgerlichen

[1] Eine gute Studie über die *Sculpturen des B. Antelami in Borgo S. Donnino* verdankt man G. B. Toschi (Archivio storico dell' arte, I, 14 u. ff.); eine vollständigere Monographie wäre jedoch nothwendig.

Kämpfe, alle die weltlichen Spitzfindigkeiten und die mystischen Thorheiten jener Zeit pulsiren wunderbar lebendig in dem Buche Fra Salimbenes, das zu den sonderbarsten und bedeutendsten Werken der italienischen Litteratur gehört.

Zugleich mit diesen Kundgebungen der Kunst und Litteratur entwickelte sich andererseits ein streng wissenschaftliches Studium an der Universität von Parma, aus der Männer hervorgingen wie Giovanni Buralli, der unter dem Namen Fra Giovanni da Parma ein berühmter



Kathedrale und Baptisterium. Parma.

Lehrer an der alten Universität von Paris war, und wie Bartolomeo da Parma, der Verfasser vieler astronomischer Werke, der noch heute als „einer der klarsten und weisesten Gelehrten betrachtet wird, die Italien im XIII. Jahrhundert besass.“ [1]

Die Geschichte der Malerei ihrerseits reicht bis zu einem Everardo zurück, der in einer Urkunde von 1068 erwähnt wird. Wie aus den

[1] Giovanni Mariotti, *Memorie e documenti per la storia della Università di Parma nel Medioevo* (Parma, 1888).

Bildern, die noch im Baptisterium, im Dome und anderen Kirchen erhalten sind, und aus einer Anzahl von Urkunden hervorgeht, hatte Parma von dieser Zeit an eine ununterbrochene ansehnliche Reihe von Malern aufzuweisen. Man kann jedoch nicht sagen, dass vor Correggio eine Schule dort bestanden habe. Es herrschte nicht einmal, wie in Bologna, ein besonderer Typus vor, der sich in dieser Stadt zur Schule des Francia ausbildete. In Parma dagegen konnte sich, trotzdem viele gute Meister, die aber zwischen verschiedenen Richtungen hin und her schwankten, hier thätig waren, nicht ein bestimmter Kunstcharakter ausbilden, der einen Platz in der Kunstgeschichte beanspruchen könnte.

Vielleicht war die geographische Lage der Stadt eine der wesentlichsten Ursachen dieser Erscheinung. Der Einfluss der ferraresischen und bolognesischen Kunst, der in wenig wirkungsvoller Form nach Parma gelangte, wurde zuerst durch die lombardische und besonders die cremonesische, damals auf ziemlich niedriger Stufe stehende Kunstschule bekämpft und dann durch eine starke und plötzlich eindringende venezianische Strömung aus dem Felde geschlagen.

Während daher in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts nichts über die Thätigkeit ferraresischer Künstler in Parma bekannt ist, und nur ein Bartolomeo Roseto da Modena und ein Giacomo Antonio da Reggio namhaft gemacht werden, begegnet man dagegen verschiedenen lombardischen Künstlern, wie dem Maler Francesco Tacconi,[1] dem Baumeister Lorenzo, dem Bildhauer Antonio d'Agrate, alle aus Mailand, einem Baumeister Antonio Fasolo aus Piacenza und den Malern Giacomo Rovazzi aus Borgo S. Donnino und Giovanni aus Pavia.

Aber, wie schon erwähnt, war bis 1490 in der Kunst der Einfluss der cremoneser Schule vorherrschend. Augenscheinlich veranlasste eine gewisse Vorliebe die Parmigianer, Kunstwerke, besonders Bildschnitzarbeiten in Cremona zu bestellen, oder Künstler von dorther zu berufen. Schon im April 1358 bestellte ein gewisser Francesco Frigeri dort eine *Grablegung Christi* mit in Holz geschnitzten Figuren, die lange in der Krypta des Domes von Parma bewahrt worden ist. Nach 1450 finden wir dann in Parma die Maler Francesco Tacconi

[1] Ein bezeichnetes Gemälde dieses Künstlers befindet sich in der National-Gallerie in London.

und Benedetto Bembo, die Baumeister Aguccio und Maffeo Bagarotti, den Holzschneider Tommaso Sacchi, sämmtlich aus Cremona;[1] dorther stammten auch die Meister, die zu jener Zeit in den Palästen in Parma malten, wie die ansehnlichen Reste ihrer Werke, die sich in den von Pier Maria Rossi erbauten Schlössern von Torchiara und Roccabianca erhalten haben, beweisen. Man begegnet allerdings hier und da einem Parmigianer, der der ferraresisch-bolognesischen Schule angehört, aber sie treten entweder sehr spät auf, wie jener Lodovico, der bei Francia in der Schule war, oder sie lebten fern von Parma, wie Gian Francesco Maineri, der seinen Wohnsitz in Ferrara hatte.[2] Jacopo Loschi, der, obwohl nur ein mittelmässiger Künstler, doch lange Jahre eine besuchte Werkstatt in Parma besass, hatte sich indessen nach der cremoneser Schule gebildet, von ihm und vielleicht auch von Tacconi da Cremona hatten die alten Mazzola ihre erste Ausbildung empfangen; nach Temperellis Rückkehr aus Venedig suchten sie jedoch ihre Formengebung und ihr Kolorit unter seinem Einflusse zu vervollkommnen.

Cristoforo Caselli, genannt de' Temperelli, war ohne Frage vor Correggios Ankunft der beste Künstler in Parma und zählte zu den besten der ganzen Gegend. Geboren um die Mitte des XV. Jahrhunderts hatte er sich schon vor dem Jahre 1488 nach Venedig begeben, um in der Schule Gian Bellinis zu studiren und war dort auch noch nach Vollendung seiner Ausbildung lange Zeit geblieben. Dass er dort in Achtung gestanden hat, geht aus der Thatsache hervor, dass ihn der Rath aufforderte, im Saale des Maggior consiglio mit Alvise Vivarini, Lattanzio da Rimini, Vincenzo da Treviso und Francesco Bissuol zu malen. 1494 arbeitete er noch an den Fresken des Palazzo ducale (die später bei der Feuersbrunst von 1577 zu Grunde gegangen sind) und an anderen Gemälden, die ihm ein ziemlich grosses Ansehen verschafften, so dass ihn in der Heimath Francesco Maria Grapaldo in seinem Werke *De partibus aedium* feierte. Der Vertrag, in dem er sich verpflichtete, das Altargemälde für das *Consorzio dei vivi e dei morti* zu malen, beweist, dass er im Frühling 1496 schon in Parma

[1] E. Scarabelli Zunti, *Documenti e memorie di Belle arti parmigiane*, Handschrift im R. Museo d'Antichità di Parma.

[2] A. Venturi, *G. F. dé Maineri (Archivio storico dell' Arte*, I, 88).

war. Wir glauben jedoch nicht, dass er schon endgiltig dorthin übergesiedelt war. Er kehrte wieder nach Venedig zurück und blieb noch wenigstens bis in das Jahr 1498 daselbst. Sicher ist, dass er erst im folgenden Jahre mit Arbeiten in seiner Heimath beschäftigt erscheint, die er dann bis zu seinem Tode im Jahre 1521 nicht mehr verlassen hat.



Die thronende Madonna mit Heiligen. Von Caselli-Temperelli, früher im Consorzio zu Parma.

Gleichfalls in der venezianer Schule ausgebildet hatten sich Giovanni Pietro Zarotti, von dem nur ein Bild aus dem Jahre 1496 vorhanden ist, und Josafat Araldi, von dem wenige Notizen, die nicht über 1520 hinausreichen, und ein höchst merkwürdiges Gemälde erhalten sind. Sie beide und Temperelli mussten nach ihrer Rückkehr von Venedig mit den frischen Eindrücken der Bellinischen Schule einigen Einfluss auf Alessandro Araldi ausüben. Letzterer jedoch, der bis 1528 lebte, entlehnte, man kann wohl sagen, alles, was er konnte,

den berühmtesten Meistern seiner Zeit. In der von ihm in Fresko ausgemalten Decke eines Gemaches in S. Paolo wiederholte er mit kleinen Veränderungen Compositionen von Raffael, Francia, Costa und Anderen, während er in der Zelle der h. Catharina Pinturicchio nachgeahmt hatte. Die Gallerie von Parma besitzt von ihm eine grosse Kopie nach Leonardos Abendmahl. Kurz er wusste sich alles zu Nutze zu machen und suchte sich auf dem Laufenden zu erhalten, indem er mit viel Liebe und gutem Willen (soweit er dazu im Stande war) den neuen Formen, welche die Kunst geschaffen hatte, folgte.



Die h. Catharina vor den Gelehrten. Von Araldi.

Aber wie sehr sich diese letztgenannten Künstler und andere unbedeutendere auch abmühten, die Würde der parmigianischen Kunst aufrecht zu erhalten, so machte sich doch in der Stadt ein lebhaftes Unbehagen, ein Gefühl der Demüthigung geltend, sich mit malerischen Formen begnügen zu müssen, die schon im Verfall begriffen waren und, durch das Bewusstsein von dem niedrigen Stande der künstlerischen Leistungen angeregt, der lebhafte Wunsch fühlbar, ein höheres Ideal zu erreichen und sich auf den Standpunkt der anderen grossen Nachbarstädte, wie Bologna, Ferrara und Mantua zu erheben. Daher streckt Parma beim Erscheinen des Cinquecento beinahe flehend die

Arme aus, um etwas Neues zu erlangen, beruft Künstler oder bestellt Kunstwerke. Dieser herzlichen Einladung leisten Folge Francia aus Bologna und Gian Battista Cima aus Venedig, die Meisterwerke voll Schönheit und Anmuth senden, und Cesare da Reggio und Francesco da Cotignola, die herbeieilen, um dort zu arbeiten; aber die ersteren beiden kehren sofort in ihre Heimath und in ihre Werkstatt zurück, die Letzteren hält man nicht fest, da ihre Leistungen nicht weniger mittelmässig sind, wie die der parmigianer Künstler. Man erwähnt auch eine flüchtige Erscheinung Leonardos im Jahre 1514, aber er führte dort keine Arbeit aus. Irrthümlicher Weise haben einige Historiker, wie Jansen und Milanesi, angenommen, dass auch Sodoma sich 1518 dorthin begeben habe.[1]

Ganz besonders gereicht es aber Parma in der Renaissance zur Ehre, dass die Bestrebungen, in der Kunst einen ehrenvollen Platz zu erringen, ganz und gar von seinen Bürgern ausgehen. Es dankt seinen Ruhm in der Kunst nicht einer thatkräftigen Familie, wie die Bentivoglio, die Este oder die Gonzaga es waren, die ihren Stolz in der Begünstigung von Wissenschaft und Kunst suchten, sondern seiner Gemeindeverwaltung, seiner Geistlichkeit, seinen Klöstern, seiner Bevölkerung. Wenig macht es für sie aus, dass die politischen Verhältnisse häufig sich verändern, dass ihr daher die Vortheile einer gleichmässigen, dauernden Macht fehlen. Die Stadt, die gelernt hat, für sich selbst zu sorgen, wird ihren künstlerischen Ruhm zu erhalten verstehen, auch wenn rings umher Alles in Verfall zu gerathen beginnt.

Im Jahre 1499 fällt Parma Ludwig II. zu, aber in Folge des Bündnisses zwischen Maximilian und Julius II. geht es in den Besitz des Papstes über. Nach seinem Tode unterwirft es sich Mailand, dann Leo X. (1513), dem es Franz I. entreisst. Aber der Papst, der sich mit Carl V. verbündet hat, erwirbt es (1521) wieder zurück

[1] Das Missverständniss ist durch die Namensgleichheit des berühmten Verceller Malers mit einem bescheidenen parmigianer Künstler entstanden, der auch Giovanni Antonio Bazzi hiess, und den die Urkunden als Bewohner von Parma bezeichnen, wo er sich auch 1511 und 1521 befand, während Sodoma sich an ganz anderen Orten aufhielt. Siehe G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, 151 — G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*. p. 58. — E. Scarabelli Zunti, Documenti. In der schon angeführten Handschrift.

und sendet Francesco Guicciardini als Statthalter. Es vergehen kaum sechs Jahre, da überfällt es der Connetable von Bourbon mit seiner verwilderten Soldateska. Aber nur kurze Zeit hält er sich dort. Clemens VII. erobert es zurück, und es bleibt päpstliches Eigenthum bis Paul III. Farnese seine Familie damit belehnt.

Bis 1545 also wurde Parma nie von einer dauerhaften Regierung beherrscht, und Machiavelli lehrt, dass Herren, die ihres Bleibens nicht sicher sind, mehr plündern als schenken. Die Bürger jedoch, die bleiben und ihre Heimath lieben, suchen sie auch inmitten aller politischen Wirren zu verschönern. Sie errichten die beiden herrlichen Kirchen von S. Giovanni Evangelista und S. Maria della Steccata, die von Bernardino und von Giovanni Francesco, Vater und Sohn aus Torchiara, ausgeführt wurden, sie schmücken die Hauptfront von S. Sepolcro neu aus, bauen das Oratorio della Concezione in der Franciskanerkirche wieder auf, erweitern die Klöster von S. Giovanni und S. Paolo, richten einen wahren Wald von Gerüsten um die neu entstehenden Bauwerke, an den Wänden und unter den Kuppeln auf, damit die Maler und Bildhauer alles mit Zierwerk und Gestalten schmücken könnten.

Gerade im Augenblicke des wärmsten Enthusiasmus kommt, wie ein guter Geist, Correggio nach Parma. Warum soll man also beklagen, dass er nicht lieber in Rom oder in einer anderen grossen Stadt thätig gewesen ist? Das ruhige heitere Parma, das zwischen fruchtbaren Feldern sich erhebt, mit der Aussicht auf die duftigen Hügel, von denen die Ströme herniederfliessen, umgeben von Landhäusern und Schlössern, bot unserem Maler ausser dem, seinem Temperamente so entsprechenden süssen Frieden, ein viel weiteres Arbeitsfeld als jemals einem Künstler sich geöffnet hat. Man giebt ihm Tafelgemälde und die Ausschmückung grosser Säle in Auftrag, man lässt ihm Musse, die fröhlichen Phantasiegebilde seines Genius in der erhabenen Weite von zwei Kuppeln Gestalt gewinnen zu lassen. Was konnten Michelangelo und Raffael in Rom mehr thun, Leonardo in Mailand und Tizian in Venedig?

Die Biographen stimmen in der Angabe des Jahres, in dem Correggio nach Parma berufen wurde, nicht ganz überein. Einige geben das Jahr 1518, andere 1519 an. Auch herrscht einiger Zweifel darüber, ob

er von den Benediktinermönchen in S. Giovanni Evangelista oder von der Aebtissin Giovanna Piacenza von S. Paolo berufen worden sei.[1]

Eine Urkunde, durch welche diese Fragen endgiltig entschieden werden könnte, giebt es leider nicht, aber wir glauben, dass die geschichtlichen Nachrichten und die Betrachtung der Technik der Werke genügende



Die Verkündigung, die hh. Catharina und Sebastian. Lodovico da Parma oder Araldi zugeschrieben. Parma. Gallerie.

Anhaltspunkte gewähren für die Annahme, dass Correggio 1518 nach Parma gekommen ist und zwar um im Kloster von S. Paolo zu arbeiten.

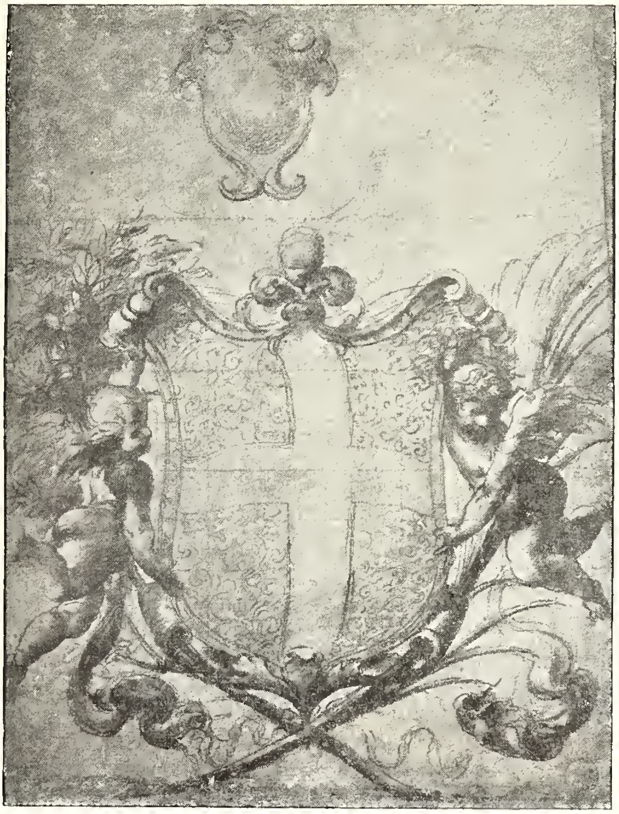
In den ersten Monaten dieses Jahres finden wir ihn in der Heimath. Er erscheint als Zeuge bei einem notariellen Akt im Januar und hält am 17. März ein Kind über die Taufe[2].

[1] Pungileoni, I, 76 u. f. — Meyer, III — Martini, 73 — Riether, 15 u. f. — Rondani, *Come visse il C.*, 45 etc.

[2] Pungileoni, II, 115, 116.

Dann hat man das ganze Jahr hindurch keine weitere Nachricht von ihm.

Wo war er? Was that er in dieser Zeit? Die ersten Bezahlungen, die Correggio für einige seiner Arbeiten im Kloster oder in der Kirche S. Giovanni Evangelista erhielt, datiren aus dem Jahre 1520 und währen bis 1524. Nun liefert eine Vergleichung der physiognomischen Typen, der Farbentöne, die Eigenthümlichkeiten der Zeichnung und vor allem der Technik der Fresken in S. Giovanni und jener in S. Paolo mit absoluter Sicherheit den Beweis, dass die letzteren zuerst ausgeführt worden sind. Da er im Jahre 1519 verschiedene Geschäfte in der Heimath hatte, wo man ihn ziemlich häufig anwesend findet, so sind wir geneigt anzunehmen, dass er die Fresken in der Camera von S. Paolo zwischen April und Dezember 1518 ausgeführt, sich dann nach Correggio begeben hat, um das ganze Jahr 1519 dort zu bleiben und erst 1520, auf Einladung der Benediktiner, nach Parma zurückzukehren. Es steht in der That fest, dass er am 18. Januar 1519 in Correggio sich aufgehalten hat, wo er als Zeuge bei der notariellen Feststellung der Mitgift, die Oliva Chierici dem Bruder seiner Mutter, Francesco Aromani, in die Ehe bringen sollte, auftritt; vierzehn Tage später erhält er von demselben Oheim ein Haus im Borgo Vecchio mit Hausgeräth und mehreren Morgen Landes zum Geschenk. Im September ist er am 4. und 15. beim Notar Francesco Alfonso Bottini bei gerichtlichen Verhandlungen gegenwärtig und endlich finden wir ihn,



Das Wappen der Stadt Parma. Lille, Museum.

wie wir schon gesehen haben, Mitte Oktober noch dort, wie er dem Erzpriester von Albinea über sein ganzes Guthaben für die Altartafel seiner Kirche quittirt.[1]

Aus diesen Gründen müssen wir annehmen, dass er einen grossen Theil des Jahres 1518 in Parma zugebracht hat, um im Kloster S. Paolo zu malen, und beinahe das ganze folgende Jahr in Correggio, in Erwartung neuer Arbeiten. Padre Affò und Martini glauben, dass diese Fresken 1518 ausgeführt seien, auch aus dem Grunde, weil die Aebtissin Giovanna schon seit 1519 wegen ihres traurigen Gesundheitszustandes ihr Schlafzimmer nicht mehr verliess, wo sie auch die Versammlungen abhielt, die sonst im Chor oder in anderen Theilen des Klosters stattzufinden pflegten. ,,Man ist gezwungen anzunehmen, sagt Affò, dass die Gemälde vorher zu Ende geführt worden seien.“[2] Aber dieser Beweis hat für sich allein keinen Werth, da die Aebtissin in diesem Jahre sehr gut einen anderen Theil des Klosters bewohnt oder ihr Bett in dem anstossenden, schon seit 1514 von Araldi dekorirten Zimmer aufgestellt haben konnte. Viel stichhaltiger erscheinen uns daher die zuerst dargelegten Gründe.



Kreuzgang im Kloster von S. Paolo in Parma.

Dass ferner unser Maler nicht wegen anderer Arbeiten, sondern gerade wegen der für S. Paolo nach Parma berufen worden ist, scheint uns aus den Beziehungen hervorzugehen, deren sich in Correggio Bartolomeo und der Cavalier Scipione Montino della Rosa, ,,ein sehr feiner

[1] Pungileoni, II, 109, 110, 127 und 146.

[2] Ireneo Affò, *Ragionamento* sopra une stanza dipinta da Antonio Allegri da Correggio nel monastero di S. Paolo in Parma. (Parma, 1794) pp. 56. 57. — Martini, 76.

Mann und Liebhaber der schönen Künste,“ Schwager und Verwalter der Aebtissin, die auch ihrerseits Bekannte in jener Stadt hatte, rühmen konnten.

Donna Giovanna Piacenza, Tochter des edlen Parmigianers Marco und der Agnese Bergonzi, wurde gleich nach dem am 25. April 1517 erfolgten Tode ihrer Tante Orsina Bergonzi zur Vorsteherin des Klosters gewählt. Ihre erste Handlung bestand darin, Garimberti „die Verwaltung der Güter, die ihm von Orsina ganz überlassen worden war,“ zu entziehen und sie dem Cavaliere Scipione anzuvertrauen. Hieraus entstanden heftige Streitigkeiten, die bald in blutige Conflikte ausarteten und einem Garimberti das Leben kosteten, der von Scipione ermordet wurde. Dem Kloster S. Paolo selber verursachten diese Ereignisse nicht geringe Belästigung, da die Justizbeamten, überzeugt, dass Montino sich dort versteckt hielte, das Kloster vom Boden bis zum Keller durchsuchen wollten. Aber auch damit war die Sache noch nicht erledigt. Man liest in der Chronik eines Zeitgenossen, dass ein gleicher Einbruch im Jahre 1516, auf denselben Verdacht hin, von dem Gouverneur der Stadt, dem Grafen Francesco Torelli, wiederholt wurde, der bei dunkler Nacht die Pforten des Klosters sprengte und Verwirrung und Schrecken unter den furchtsamen Nonnen erregte.

Nun ist es grade der Cavaliere Scipione, der Verwandte und Schützling der Giovanna Piacenza, der unter allen Parmigianern damals und später in den engsten Beziehungen mit Correggio stand.

In der That war er der Verwalter der Güter der Aebtissin, die Correggio die Gemälde ihres Gemaches in Auftrag gab, und ebenso gehört er auch zu den Bauverwaltern der Kathedrale, die ihm die Malereien der Kuppel und der Apsis übertrugen. Aber damit noch nicht genug. Als unser Maler stirbt und einige Zeichnungen unvollendet hinterlässt, die der Herzog von Mantua bestellt hatte, verlangt dieser, dass man die Entwürfe dazu bei Scipione aufsuche, was den besten Beweis für die zwischen ihnen bestehenden intimen Beziehungen liefert.

Pungileoni hat gefunden, dass schon im Jahre 1502 Nicolò de Correggio den apostolischen Protonotar Bartolomeo Montino, der auch bei der Verzichtleistung auf das Patronatsrecht des Hauses Correggio über die Kirche Sant Antonio in Parma anwesend war, zu seinem

Procurator ernannte. Ferner geht aus den Taufregistern des Domes dieser Stadt hervor, dass verschiedene Mitglieder der Familien Correggio und Montino, unter ihnen der Cavaliere Scipione, gemeinsam Kinder aus dem Hause Fontanelli über die Taufe hielten, von denen eines am 16. September 1511 von Giovanna Piacenza, der Aebtissin von S. Paolo in Parma selber aus der Taufe gehoben wurde.[1]

Diese ihre intimen Beziehungen und die häufige Anwesenheit Beider in Correggio, grade in den Jahren als Allegri zum Jüngling heranreifte und seine künstlerische Ausbildung abschloss, legen den Gedanken nahe, dass Scipione und die Aebtissin es gewesen seien, die seine Berufung nach Parma veranlasst haben; was uns dann weiter zu der Annahme führen muss, dass grade durch die Fresken in der Camera von S. Paolo die Benediktiner bewogen worden seien, ihn mit der Ausmalung ihrer eigenen Kirche zu beauftragen.

In den ersten beiden Dritteln des XVI. Jahrhunderts war das Leben in den Frauenklöstern weit entfernt von der Strenge, zu der das Concil in Trient sie zurückzukehren zwang, und von der heutigen Stille und Armuth. Die Leichtigkeit, mit der die reichen Familien ihre schönen und blühenden Töchter dort einschlossen, hatte schliesslich dazu geführt, dass aus ihnen geräuschvolle Damengesellschaften wurden, denen die Freuden des Lebens besser gefielen als die Kasteiungen und mystischen Betrachtungen. Ihre Zellen waren weder still noch düster, sondern mit den tausend Gegenständen ausgeschmückt, welche die Renaissance herzustellen wusste, und durch Licht und Blumen, Gesang und Spiel erheitert. Mit den Vergnügungen fand auch die Liebe ihren Eingang, die oft sentimentale Schmerzen oder heftige Kämpfe mit sich brachte. Die anmuthigen Schwestern verweilten lange zu leichtem Geplauder an den Fenstergittern, nahmen verstohlen Geschenke und Botschaften von draussen an und versenkten sich, in ihre Zimmer zurückgekehrt, gerührt in die Lektüre der Liebessonette, die sie heimlich empfangen und am Busen verborgen hatten. Aber diese innere Sammlung war nur eine kurze. Von neuem zurückgerufen, widmeten sie sich wieder der Unterhaltung. Es kamen Besuche von Damen oder eleganten

[1] A. a. O. I, 75; II, 115. — Man darf nicht vergessen, dass auch Oliva Chierici, die Gattin Francesco Aromanis, Correggios Onkel mütterlicherseits, aus Parma stammte.

Abbates, der Musiklehrer stellte sich ein, eine ganze Schaar vornehmer Herren machte die Runde durch alle Klöster der Stadt, um die berühmten Schönheiten aufzusuchen. Von strenger, langweiliger Stille war niemals die Rede! Aus den Zellen klangen die Töne des Clavicembalo oder der Gesang fröhlicher Madrigale. In den Klostergängen hörte man nur Streitereien und Klatschereien, lustiges Lachen über Eifersucht und Spott, oder bei der Erzählung einer pikanten Anekdote.

Warum sollten sie auch verzweifeln, da ja die Welt sie nicht vergass? Ueberschütteten Verwandte, Freunde und Bewunderer sie nicht mit den schönsten Geschenken? Erhielten sie nicht die Bücher des beliebtesten Modedichters, Stoffe, parfümirte Handschuhe, Schmucksachen und Confekt? Wurde ihnen nicht ebenso wie den freien Damen durch das poetische Lob begeisterter Verehrer geschmeichelt? Und wenn die Leidenschaft ihr Herz zu heftig bewegte, wussten sie sich nicht zu rechter Zeit süssen Trost zu verschaffen?

Der Leser wird diese Schilderung nicht für zu romantisch gefärbt halten, wenn er auch nur eine jener über das italienische Klosterleben des Cinquecento bekannt gewordenen Urkunden gelesen hat.[1] Die Art und auch die Ausdehnung dieses Buches legen uns die Verpflichtung auf, die Erzählung der frivolen und skandalösen Dinge zu vermeiden, welche die Frauenklöster in wirklichen Aufruhr brachten, so dass die kirchlichen und staatlichen Behörden sich verpflichtet fühlten, dagegen einzuschreiten. Es wurden Prozesse oder eine Art von *Untersuchungen* eingeleitet, Aufsichtskommissionen ernannt, die widerspänstigsten und zanksüchtigsten Schwestern bestraft und das ganze Kloster einen Monat lang unter strenge Disciplin gestellt — dann liess natürlich die Strenge allmählich nach und das heitere, ausgelassene frühere Leben nahm wieder seinen Fortgang.

Das Kloster von S. Paolo in Parma war gerade ein solcher Sammelplatz feuriger Geister, die voll offenen Sinnes für die Reize der Renaissance für die Kunst schwärmten und an allen Kämpfen des Lebens Theil nahmen.

[1] *Vita della madre Felice Rasponi* (Bologna, 1883). — A. Borgognoni, *Studi di letteratura storica* (Bologna, 1891) p. 263 u. ff. — Arvède Barine, *Portraits de femmes* (Paris, 1894) etc.

Wir haben schon gesehen, dass die sanften Nonnen zweimal aufgestört wurden, weil man einen „sehr galanten" Cavalier bei ihnen versteckt glaubte oder wusste.

Die Gemeinde von Parma brachte, nachdem sie sich der päpstlichen Regierung ergeben hatte, unter anderen an Julius II. und Leo X. gerichteten Bittschriften auch die vor, dass die Nonnen der Stadt gezwungen werden sollten, Klausur zu halten und ihre unordentliche, mit den Regeln in Widerspruch stehende Lebensweise aufzugeben. Sie erlangten es für einige Klöster, aber nicht für das von S. Paolo, so dass die Gemeinde im Jahre 1524 von Clemens VII. eine bestätigende Entscheidung wegen der Klausur nachsuchen musste. Die Nonnen von S. Paolo nahmen das aber sehr übel auf, so dass die vernünftigsten Leute der Stadt und Monsignore Guidiccione selber sich lange und energisch bemühen mussten, damit nicht ein ernster Skandal entstehe und die Nonnen sich wenigstens scheinbar unterwarfen. Ueber den Verzicht auf die Vergünstigungen, die Donna Giovanna Piacenza genoss, wollten sie sich jedoch auf kein Zugeständniss einlassen. In Zukunft sollten die Aebtissinnen von einem Jahr zum andern erwählt werden, aber für sie sollte alles beim Alten bleiben. Es sollte ihr eine besondere Summe zur Verfügung stehen, die Benutzung ihrer Wohnung und andere Vorrechte. Die Erörterungen, Belästigungen und Drohungen hatten jedoch die arme Aebtissin aufs tiefste erschüttert, mit deren Gesundheit es schon sehr schlecht stand, und waren vielleicht nicht die letzte Ursache, dass sie nur um wenige Tage die am 28. August 1524 feierlich verhängte Klausur überlebte.

Wenn man sieht, welcher Geist in jenem Kloster herrschte, dann kann man sich in der That nicht wundern, dass Giovanna veranlasste oder zuliess, dass ihr Gemach mit Bildern mythologischen Inhalts ausgeschmückt wurde.

Schon Maria Benedetti, die 1471 bis 1486 Aebtissin war, hatte in einem Zimmer des Klosters einen Fussboden aus Terracotta-Platten anfertigen lassen, auf denen Bilder von Damen und Rittern, brennende oder durchbohrte Herzen und sentimentale Sinnsprüche angebracht waren, wie z. B.: *Solo in te spero, Rosa* (Nur auf Dich hoffe ich, Rose) oder *Caro il mio tesoro* (Lieb ist mir mein Schatz).

Wir sehen im Geiste die Ankunft des jungen kaum vier und zwanzigjährigen Correggio in Parma, sehen ihn in das Kloster von S. Paolo



San Paolo



treten, hören seine Unterredung mit der Aebtissin. Sie will nichts Religiöses oder Strenges. Gealtert und kränkelnd, wie sie ist, wünscht sie nur, dass ihre letzten Jahre so wenig beschwerlich wie möglich seien. So soll denn ihr Gemach sich mit einer Schaar von Kindern, die durch die Ranken einer Laube lächelnd hindurchblicken, bevölkern, Diana, die jugendliche Jägerin, Apollo, Minerva und die Grazien sollen eintreten! — Die Arbeit schreitet fort. Die Schwestern nähern sich vom Kl osterhofe her den Fenstern des Zimmers, ein wenig neugierig, den Maler und auch die Fresken zu sehen. Ach! wenn doch diese schönen Kinder, die so fröhlich an der Wölbung tanzen, lebendig werden, herabsteigen und mütterliche Liebkosungen in ihren Armen und an ihrer wogenden Brust suchen könnten. Der jugendliche, schon vom Zauber des Ruhmes berauschte Künst r blickt lächelnd auf sie, während sie sich nachdenklich entfernen!

Nachdem die reformirende Bewegung begonnen hatte und zur nothwendigen Vertheidigung der Kirche das Conzil von Trient zu Stande gekommen war, um die Disciplin zu verschärfen und die religiösen Uebungen neu zu beleben, wurde der Zutritt zu den Räumen des Klosters zuerst schwierig und sehr bald darauf ganz unmöglich. Mit dem Aufhören der Beziehungen zur Aussenwelt kam dieses Werk Correggios beinahe in Vergessenheit, und es ist geradezu merkwürdig, dass es während der ascetischen Kundgebungen des sechzehnten Jahrhunderts nicht einer der vielen Aebtissinnen in den Sinn gekommen ist, so vi [1] Nacktheiten und anmuthige Gottheiten zu vertilgen. Das Bewusstsein des Schatzes, den sie besassen, hielt sie vielleicht von einem solchen Sakrilegium ab!

Es wurde kaum noch ab und zu erwähnt und dann nur mit unbestimmten und zweifelvollen Aeusserungen. Padre Affò glückte es nur, kurze Anmerkungen von Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts darüber zu sammeln, unter denen wir zuerst Padre Maurizio Zappata erwähnen, der grade im Beginne des siebzehnten Jahrhunderts schrieb, dann den anonymen Verfasser der 1725 gedruckten „Nota delle più famose pitture delle chiese di Parma“,[1] ferner Tiraboschi, (der sich in

[1] Ragionamento etc. pag. 8 u. ff. — Ueber die Camera di S. Paolo besitzen wir andere spezielle Studien. Gherardo de Rossi, *Pitture di A. A. esistenti nel monastero di S. Paolo* (Parma 1800). — 34 Tafeln mit Text. — Descrizione di una

seinen Schriften auf den Maler Antonio Bresciani bezieht), Ratti und andere spätere Biographen Correggios.

Wir sind indessen in der glücklichen Lage, das kostbare Zeugniss eines Mannes, der im Cinquecento selbst gelebt hat, zum ersten Male zu veröffentlichen. In dem ungedruckten Diario parmigiano des Smeraldo Smeraldi, eines Mathematikers und Wasserbaumeisters von gutem Ruf, findet sich ein „Besuch im Kloster S. Paolo in Gesellschaft des Cesare von Ferrara und Anderer am 1. August 1598" beschrieben. Er spricht folgendermassen von der Camera des Correggio: „Wir gingen darauf die Zimmer zu besichtigen, welche die Frau Fürstin bewohnte. Dann liess man mich das Gemach sehen, das Meister Antonio da Correggio ausgemalt hat, es enthält eine Wölbung von Weinlaub und Früchten und mit Ovalen, in denen viele wunderschöne Kindergestalten in den verschiedenartigsten Bewegungen und Stellungen dargestellt sind, in den Lünetten sind kleine Darstellungen in Chiaroscuro gemalt und darunter zieht sich ein Gesims hin, an dem Tücher befestigt sind mit verschiedenen Schalen, Krügen und anderem Geschirr darin, aus wunderschön nachgeahmtem Silber."[1]

Das Gemach ist beinahe viereckig.[2] Wie ursprünglich die Wände dekorirt waren, ist nicht bekannt, aber wahrscheinlich waren sie mit sogenannten „arazzi a verdura" bekleidet. Die Ornamente der drei Thüren sind zierlich in Sandstein gearbeitet und zeigen im Fries das Wappen der Aebtissin (drei Mondsicheln in diagonaler Stellung), ihre Initialen IO. PL. und an einer Thür das Motto: „*Omnia virtuti pervia*", „das, wie Affò sagt, deutlich zeigt, wie unerschrocken sie dafür eintrat, dass Jedermann der Eingang in das Kloster und in ihre Zimmer frei sein sollte." Diese Thüren haben jedoch mehrmals ihren Platz wechseln müssen, als ungefähr um das Jahr 1560 neben dem Gemache ein Refektorium erbaut wurde, das diesem das Licht nahm,[3] und 1856, als, um es zu erleuchten, die grosse westliche, von zwei Säulen getragene Eingangspforte geöffnet wurde.

pittura di A. A. detto il C. — Bertoluzzi, Handschrift in der Bibliothek in Parma (Caps. A. A. II, 3703).

[1] Handschrift in der Biblioteca Palatina di Parma (No. 535), fol. 81. — Mittheilung des Herrn Abbate Luigi Barbieri.

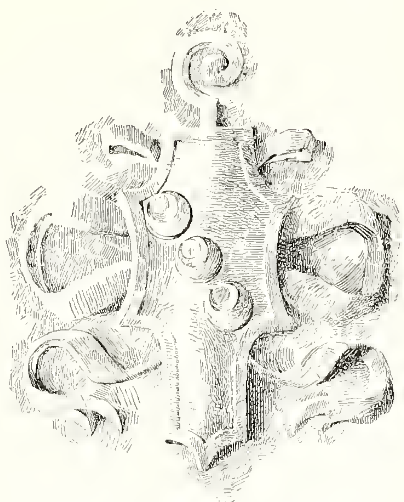
[2] 6,50×7,00 m.

[3] Baistrocchi, Notizie di pittori. Handschrift in der Bibliothek in Parma. n° 1106.

Der Kamin nimmt jedoch noch seinen ursprünglichen Platz ein und die Ornamente an den Seiten-Konsolen und am Fries, auf dem die Worte *Ignem gladio ne fodias* (Fache das Feuer nicht mit dem Schwerte an) eingemeisselt stehen, sind wohl erhalten.

Vom Sims der Wände steigen bis zur Mitte der Wölbung sechzehn Rippen empor, die ebensoviele Lünetten bilden. Diese sind mit Correggios Fresken bedeckt, denn der Maler hat natürlich seine Composition dem Organismus der Wölbung selbst angepasst; er hat eine Laube dargestellt, die durch die aufsteigenden Laubrippen sich in sechzehn Ovalen öffnet, hinter denen eine bunte fröhliche Schaar von nackten Kindern wie auf einer äusseren Gallerie sich tummelt.

Die einzelnen Rippen entlang steigen zwei Stäbe in die Höhe, die sich in einer Scheibe oder einem Kranze treffen, in dem das vergoldete Wappen der Piacenza leuchtet, umgeben von einem Gewinde von zusammengedrehten rosigen Schleiern, die Sträusse von Früchten tragen, die in jedes der Felder herabhängen. Jede Rippe löst sich nach unten in Tropfen von erhaben gearbeiteten goldenen Blättern auf.



Wappen der Aebtissin Giovanna Piacenza.

Um die Lünetten herum zieht sich, grau in grau gemalt, ein mit Muscheln gezierter Reif, der auf Kapitälen zu ruhen scheint, die von je zwei Widderköpfen gebildet sind, von deren gewundenen Hörnern Schnuren von kostbaren Juwelen, Bernstein und Perlen herabhängen. Zwischen diesen Kapitälen, die die Tropfen der Rippen zwischen sich einschliessen, endlich hängen im Raum des Frieses unter den Lünetten in Form von Festons angebrachte Tücher herab, die Schüsseln, Vasen, Krüge, eine Flasche und ein Beil tragen.

Die Kindergestalten in den Medaillons sind alle mit irgend etwas beschäftigt, ihre Bewegung durch einen Zweck oder eine Empfindung motivirt. Es scheint sogar manchmal eine gewisse Beziehung zwischen den Kindergruppen der einzelnen Medaillons zu bestehen. Wir wollen versuchen, ihr Vorhaben zu belauschen, indem wir bei denen an der Seite des

Kamins beginnen. (I) Eines von ihnen will in das Innere der Laube dringen. Es hat schon das rechte Bein vorgeschoben und sucht sich von einem Gefährten los zu machen, der es schüchtern, mit äusserst graziöser Kraftanstrengung des ganzen Körpers zurückhält. Der Grund, warum das erste Kind auf das Geflecht von Ranken und Blättern steigen will, liegt in dem Wunsche, Früchte aus dem darüber hängenden Strauss zu nehmen, nach dem Beispiele der Putten auf dem nächsten Medaillon (II), von denen sich der Eine kühn erhebt, während der Andere ihm den Apfel zeigt, den er wählen soll. Nun folgen zwei Putten, die einen schweren Stein tragen (III). Der Eine mit einer Gerte in der Linken und dem Mantel auf der Schulter hebt den Stein auf seinen Kopf, während Schulter an Schulter mit ihm, ein guter Freund ihm behilflich ist, ihn im Gleichgewicht zu erhalten. So einig sind die folgenden Putten nicht (IV), denn der, welcher die Maske erwischt hat, wird von einem reizenden Spitzbuben bedrängt, der ihm folgt und sie ihm aus der Hand zu reissen sucht. Dieser Streit erregt die Aufmerksamkeit des einen Putto auf dem nächsten Medaillon (V), aber nicht die seines Gefährten, welcher zu sehr mit der Liebkosung eines schönen weissen Hundes mit guten, klugen Augen beschäftigt ist. Jetzt sind wir bei den kleinen Kriegern angelangt. Ein Kind nimmt einen Pfeil aus dem Köcher (VI), während sein Freund ihm zuflüstert, wem er



Kindergruppen von der Camera di San Paolo, nach Correggio.
Weimar. Museum.

ihn geben soll. Andere mühen sich ab, eine grosse, schwere Lanze zu handhaben (VII) oder den Bogen zu spannen (VIII). Noch schwerer haben es jedoch die Folgenden, eine Gruppe quält sich damit ab, einen grossen Hofhund zurückzuhalten, damit er sich nicht auf ein schüchternes, ängstliches Hündchen stürze, das zwei andere Putten beschützen (X). Aber nun ist es Zeit, dass die Jagd beginne, die Hörner ertönen. Ein Putto setzt wirklich das Horn an die Lippen, das an einer Schnur seinem Nachbar um die Schulter hängt, der aber sich energisch seine Rechte zu wahren und es ihm wieder vom Mund zu nehmen sucht. Ein anderer Putto blässt indessen schon und zwar so fürchterlich, dass er zwei andere dazu zwingt, sich die Ohren zuzuhalten (XI und XII). Von heiterster Befriedigung ist der hübsche Putto erfüllt, der triumphirend den Kopf eines Hirsches in die Höhe hält (XIII), den andere mit Kränzen schmücken wollen (XIV). An diesem feierlichen Krönungsakte möchte auch ein Putto aus dem vorletzten Medaillon sich betheiligen (XV), aber sein Gefährte sucht ihn zu den Andern beiden zu ziehen, welche sich um eine Stange streiten, mit der sie auf die Jagd nach den Früchten gehen wollen (XVI).[1]

Diese Einheit des Vorwurfs und den Zusammenhang dieser kindlichen Scenen untereinander hat man nie recht beachtet, während sie, wie wir sehen werden, zu den charakteristischsten Eigenthümlichkeiten der Correggioschen Compositionsweise gehören. Die Putten sind schon in ihrer ganzen Kraft entwickelt, die Verkürzungen mit Meisterschaft überwunden, aber doch kann man eine gewisse schwerfällige Plumpheit bei einigen von ihnen nicht verkennen, eine Plumpheit, die sich in der Kuppel von S. Giovanni zum Theil und vollständig in der des Domes verliert. Einige sind schon von idealer Schönheit, aber von etwas zu lebhafter Farbe, auch zeigt ihr Lächeln noch nicht die ganze Fröhlichkeit, der sich die Putten in den folgenden Werken hinzugeben wissen.

[1] Im Museum zu Weimar wird eine Zeichnung in Röthel von fünf von diesen Medaillons gezeigt, unter denen sich wohl dreimal das Monogramm ANT. befindet. — Diese Wiederholung des Monogramms Correggios, der überhaupt nur zwei Jugendarbeiten bezeichnet hat, überzeugt uns nicht sehr von der Echheit der Zeichnung, die, während sie keine Abweichung von den Bildern aufweist, Ungenauigkeiten und eine grosse Plumpheit zeigt. Man betrachte nur den Kopf des Putto, der den Stein aufhebt, und den sitzenden Putto mit der Stange in der Hand.

Nichtsdestoweniger ist jedoch die Composition in ihrer Gesammtwirkung ausserordentlich geistreich.

Der wunderbarste Theil dieser Fresken sind jedoch ohne Zweifel die Chiaroscuri, die in der Schönheit der Ausführung und der Form unseres Wissens in jenem Jahrhundert von Niemandem übertroffen worden sind.

Den Lünetten hat der Maler den Anschein von Nischen gegeben, in denen Statuetten einzeln oder in Gruppen aufgestellt sind, die wir in derselben Reihenfolge wie die Medaillons kurz beschreiben wollen.

I. Die *Grazien*. Das „Motiv" ist das der antiken Gruppe, die aber durch einen ganz modernen Geist belebt ist. Es sind nicht mehr die in klassischer Ruhe vereinten drei anmuthigen weiblichen Figuren, sondern drei schöne, blühende freie Gestalten in verschiedenen, ungezwungenen Stellungen, mit frei im Winde flatternden Haaren. Man braucht jedoch nicht nothwendig anzunehmen, dass Correggio hier eine antike Skulptur nachgeahmt habe. Das „Motiv" war ein zu seiner Zeit sehr gewöhnliches, auch als Sinnbild und für Medaillen verwendet, wie z. B. in der Medaille des Giovanni Pico della Mirandola. — II. *Adonis*, der mit der erhobenen Rechten eine Lanze hält. — III. *Bonus Eventus*. Ein Jüngling mit einem Mantel um die Hüften, einem Füllhorn in der Linken, der im Begriffe steht, Wasser in das Feuer zu giessen, das auf einem Opferaltar brennt, der mit Basreliefs verziert ist. — VI. Die *Erde*, eine in feierlicher Ruhe sitzende Figur, die sich mit dem linken Ellbogen auf einen Steinblock stützt. Sie ist in weite Gewänder gehüllt, die in eleganten und einfachen Falten hernieder wallen, und hält ein Füllhorn in der einen Hand, in der andern einen Skorpion, während auf ihrem Haupte eine kleine Schlange sich aufbäumt. Zu ihren Füssen steht ein Korb mit Aehren.[1] Die Erde in ihrer vielfachen thierischen und vegetabilischen Fruchtbarkeit, bringt gute und nützliche Dinge hervor, welche durch die Aehren und Früchte symbolisch angedeutet werden, und giftige wie die Natter und den Skorpion. —

[1] Eigenthümlich ist der Irrthum MEYERS (n. 119), der den Skorpion mit einem Apfel und den Korb mit Aehren mit einem Fruchtkorbe verwechselt hat! — Andere meinten, dass diese Figur den *Sommer* darstelle, erklärten die Schlange auf ihrem Kopfe für einen Rüssel und den Skorpion für ein Zeichen des Thierkreises, ohne daran zu denken, dass er dem Oktober entspricht.

V. Die *Bestrafung der Juno.* Sie ist in der Höhe mit gebundenen Händen aufgehängt und trägt einen goldenen Amboss an den Füssen, als Gewicht, das ihre Strafe noch verschärft. Im XV. Buche der *Ilias* erinnert Jupiter Juno drohend daran, dass er diese Strafe schon an ihr vollstreckt habe. Die kleine Gestalt hat gradezu herrliche Formen und erweckt durch den gebogenen Schatten, welchen sie in die Nische wirft, durchaus die Illusion einer Relieffigur. — VI. *Vestalin*, ganz in weite Gewänder gehüllt, mit der Fackel in der linken Hand und der Patera in der Rechten, mit der sie Wasser in das Feuer eines runden Altars giesst. — VII. In dem bequem auf einem Stuhle ruhenden Greise haben manche das Sinnbild der *Ruhe* erkennen wollen, andere das des *Nachdenkens*, wieder andere die einfache Gestalt eines *Philosophen*. Er hält eine Aehre in der Rechten. — VIII. *Jupiter-Tempel* in dorischem Styl. Durch die offene Thür sieht man die Statue des Gottes. Der architektonische Theil ist meisterhaft mit wenigen leichten Strichen behandelt. — IX. Die *Parzen*, auf einem waldigen Berge sitzend. Clotho hält den Rocken, Lachesis dreht den Faden, Atropos schneidet ihn mit der Scheere ab und wickelt die kurzen Enden auf die Spindel. Diese Composition bietet noch eine besondere Eigenthümlichkeit. Die Parzen sind jung und haben Flügel. Welches war der Gedanke des Malers oder dessen, der ihn ihm angegeben hat? Vielleicht der, dass das Leben engelhaft schön ist, wie alles was uns von den Göttern kommt, schön in der Stunde seiner Geburt, in seiner Entwickelung und seinem Ende? — X. Eine graziös daherschreitende Frau, mit vom Winde bewegten Schleiern bekleidet. Sie hält ein anmuthiges Kind in den Armen. Einige haben sie für Vesta gehalten, die Jupiter als Kind pflegt, Andere für Ino Leukothea, die Ernährerin des Bacchus. — XI. *Ceres* mit der Fackel und dem Apfel. — XII. Ein *Satyr*, der sich an einen Baumstumpf lehnt, an dem die Panflöte hängt. Er ist in Profil gesehen und blässt in eine Meermuschel, um ihr Töne zu entlocken. — XIII. Die *Keuschheit*, die in der rechten Hand eine Taube trägt und mit der linken leicht die Schleiergewänder aufhebt, unter denen sich die Formen ihres blühenden Körpers abzeichnen. Man kann sich keine grössere Anmuth der Linien vorstellen, keinen schöneren Effekt der Durchsichtigkeit der Schleier. — XIV. Die *Jungfräulichkeit* mit einer Lilie in der Hand.

— XV. Die *Göttin des Glückes*, mit dem Füllhorn in der Linken, das auf einem Globus ruhende Steuerruder in der Rechten. — XVI. *Minerva* im Profil, mit dem Helm auf dem Haupte, Fackel und Speer in den Händen.

Alle diese bezaubernden Chiaroscuri werfen, von unten beleuchtet, nach oben und nach hinten in die Nischen duftige Schatten, die so zerfliessen, dass die Figuren wirklich wie plastisch erscheinen. Sie stimmen materiel zwar mit antiken Darstellungen überein, sind aber selbständig und mit einer durchaus neuen, ganz persönlichen Empfindung umgestaltet. Wir erwähnten dies schon bei der Schilderung der *Grazien* und der *Parzen*. Nun ist noch hinzuzufügen, dass auch für andere Chiaroscuri die Vorbilder in antiken Münzen und Medaillen gefunden worden sind, dass man aber niemals eine vollkommene Übereinstimmung hat nachweisen können. Gherardo Rossi[1] und nach ihm auch Meyer sagen, dass die Fortuna von einer Vespasianischen Denkmünze stamme, welche die Inschrift trägt *Fortunae Reduci*, den *Bonus Eventus* findet man ähnlich auf einer Neronischen Medaille mit den Worten *Genio Augusti*, die *Vestalin* erinnert an eine Figur auf einer Medaille der Domitia mit dem Wahlspruch *Divi Caesaris mater*, *Ceres* gleicht nach Martini derjenigen, welche man auf vielen Münzen erblickt, aber diese Nachahmungen sind durchaus nicht streng durchgeführt, wenn es auch klar ist, dass der Maler durch die alten Vorbilder inspirirt worden ist. Affò will uns mit der Voreingenommenheit des Gelehrten beweisen, dass es in Parma zur Zeit Correggios nicht an Münzen und Kameensammlern gefehlt habe, er erinnert an Taddeo Ugoleto, Bernardo Bergonzi, Giorgio Anselmi und Prati Baiardi;[2] aber dieser Nachweis muss überflüssig erscheinen, wenn man daran denkt, dass in jedem vornehmen Hause der Renaissance antike Gegenstände angekauft wurden und dass Correggio die Sammlungen der Herren von Correggio und der Isabella Gonzaga gesehen hatte.

Wie dem aber auch sei, wir theilen nicht die Ansicht Martinis, dass die Auswahl seiner Gegenstände in enger Beziehung zu dem Orte, für den sie geschaffen waren, stände. Wir wüssten dann weder das Auftreten des Satyrs, der die Meermuschel bläst, noch die Grazien,

---

[1] Descrizione di una pittura 33, 37 und 39.

[2] *Ragionamento*, 45.

Adonis, die Ernährerin des Bacchus, Juno u. s. w. zu erklären. Der Biograph hat sich vielleicht durch die Anwesenheit der Vestalin, der Keuschheit und der Jungfräulichkeit, irre führen lassen, welche mit dem Leben der Nonnen einige — wenigstens ideale Beziehungen hatten.

Der dekorative Entwurf dürfte nicht an eine strenge Vorschrift gebunden gewesen sein. Das, was dem Ganzen, so zu sagen, die *Stimmung* gab, war die auf dem 'Mantel des Kamins dargestellte Diana. Diese Gestalt, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht als Sinnbild



Diana. Freske in der Camera di San Paolo.

der Sittsamkeit, sondern als Personificirung des Mondes, des Wappenzeichens der Aebtissin, gewählt war, zog einen Schwarm fröhlicher Kinder mit Jagdgeräthschaften nach sich und den ganzen heidnischen Hofstaat ihrer olympischen Gefährten. Die Mondsichel, die so häufig auf den Thüren und in der Mitte der Wölbung sich findet, glänzt in der That auch im blonden Haar der Diana, die mit dem wehenden himmelblauen Schleier und dem umgehängten Bogen auf dem Rande einer Biga sitzt, die von zwei Hirschen gezogen wird, von denen aber nur ein kleiner Theil zu sehen ist. Der Gesichtstypus der Diana ist genau derselbe wie der der Madonna auf der *Ruhe in Aegypten* in den Uffizien und auf den Bildern im Prado und in Hampton-Court. Die Färbung ist übermässig

warm gehalten, besonders in den Putten, die noch nicht den zart alabasternen Fleischton der späteren Werke haben. Die Falten der Gewänder sind, wenn auch bewegter als in den ersten Bildern, doch noch einfach, lang und fein, es mangelt ihnen noch der kühne Wurf. Uns scheinen diese Eigenthümlichkeiten zu genügen, um diesen Bildern ihre chronologische Stellung anzuweisen, auch wenn ein bemerkenswerthes technisches Element, das, soviel ich weiss, Allen entgangen ist, die über Correggio geschrieben haben, nicht augenscheinlich bewiese, dass die Fresken der Camera di S. Paolo allen anderen dort erhaltenen vorangegangen sein, und daher als seine ersten Arbeiten in Parma angesehen werden müssen. Nach dem Beispiel Mantegnas, aus dessen Camera degli Sposi er gewissermassen die Anregung zu seiner Composition geschöpft hat, behandelt er die Freskomalerei mit festen und kurzen Pinselstrichen, er setzt nicht die Lichter auf die Schattenstellen auf, sondern die Schatten auf den hellen Untergrund. Im Fleisch setzt er nach und nach immer dichtere Farben übereinander. In allen folgenden Fresken, auch in den bald darauf in S. Giovanni ausgeführten, geht er beinahe vollständig von dieser Pinselführung ab und mischt die Farben auf der Palette und auf den Wänden selber. Auch das Chiaroscuro nimmt andere Töne an. Die blassgelblichen Striche und Punkte, die er des Reliefs wegen den Muscheln im Kranze um die Lünetten und den Widderköpfen gegeben hat, gehen später in die Töne des Hintergrundes über, so dass sie wie Stuck wirken.

Das eben beschriebene Werk hat an verschiedenen Stellen gelitten. Die Zweige der Laube, besonders um die Medaillons herum, sind schlecht restaurirt, so dass die Blätter wie Farbenklexe aussehen, auch der Himmel, der hinter den Putten in mildem, klarem Blau leuchtete, das ins Grünliche hinüberspielte, ist jetzt, mit Ausnahme weniger kleiner Stellen, von einer dicken aschgrauen Farbe bedeckt, die entfernt werden müsste. Endlich hat das ganze Fresko seitwärts von dem alten Kaminrohr durch die Feuchtigkeit gelitten, die bei Regen und Schnee von oben her eindrang.

Welcher Farbenglanz muss ursprünglich die ganze Wölbung erfüllt haben! Mit welchem Staunen muss die vollendete Arbeit von der Aebtissin und den Nonnen begrüsst worden sein, von Sorio d'Erba, der dieses Gemach und die anstossenden Zimmer erbaut, und von Francesco

Die Vermählung der h. Katharina

(PARIS, LOUVRE).



d'Agrate, der die Verzierungen in Steinarbeit ausgeführt hatte! Welche Befriedigung musste Scipione Montino della Rosa bei diesem Anblick empfinden!

Es lässt sich aber wohl denken, dass die Maler bei dieser Ueberraschung nicht in den gleichen Jubel ausbrachen, besonders Temperelli und Araldi nicht, die mit einem Male ihre Werke herabgesetzt und ihre Anstrengungen als nutzlos erkannten. Vor Allem Araldi, der Maler des Klosters von S. Paolo, der wenige Jahre vorher den Chor der Kirche (1510)[1] und das Zimmer neben dem von Correggio ausgeschmückten in Fresko mit einem Netz von Ornamenten, grotesken kleinen Scenen und dunkeln allegorischen Compositonen sorgfältig ausgemalt hatte (1514).

Giorgio Vasari erzählt, dass Francia, als er die *heilige Cäcilie* von Raffael sah, „nicht gemalt, nein lebend — erschreckt und tief erschüttert durch den Eindruck, den die Schönheit des Bildes auf ihn gemacht hatte, sich wenige Tage darauf zu Bett gelegt habe, ganz ausser sich darüber, dass er beinahe nichts in der Kunst geleistet habe, im Vergleich zu dem, was er und andere von ihm geglaubt hatten, und dass er vor Schmerz und Melancholie gestorben sei."[2] Die historischen Daten lassen diese Geschichte unmöglich erscheinen, aber sie behält wie ein biblisches Gleichniss Geltung und charakterisirt die Gefühle, welche die alten Künstler Ausgangs des XV. Jahrhundert empfanden, wenn sie die Werke der neuen Generation sahen!

Als die Ausschmückung[3] der Camera di S. Paolo beendet war, musste sich Allegri in seine Heimath begeben, das ganze Jahr 1519 dort bleiben und, wie schon gesagt, um 1520 nach Parma zurückkehren,

[1] Handschriftliche Chronik des LEONE SMAGLIATI. — BAISTROCCHI, *Notizie di pittori*. Handschrift in der Biblioteca Palatina von Parma, n. 1006.

[2] *Vita dei più eccellenti pittori* etc. III. 546.

[3] Die Camera Correggios wurde zugleich mit der Araldis und anderen anstossenden Zimmern am 16. November 1810 von der Gemeinde von Parma der Kgl. Akademie der schönen Künste übergeben. 1834 fand eine Besprechung statt über einige Arbeiten, die ausgeführt werden sollten, um die Säle von den übrigen abzusondern. Elf Jahre später, nachdem die Arbeiten am Eingang und im westlicher Vorsaal beendet waren, wurde an den Wänden der von Luisa Maria von Bourbon gestiftete rothe Sammet befestigt. Siehe die handschriftlichen Atti della R. Accad. di Belle Arti: tomo II, 105; III, 188 und 193. Archiv der R. Galleria di Parma (M, I), unter dem Titel: *Camere di S. Paolo*.

um die Arbeiten in S. Giovanni Evangelista zu übernehmen. Meyer meint, dass unser Maler in diesem Zeitraum wenig gearbeitet haben könne, da er durch häufige Reisen zwischen Parma und Correggio abgezogen worden sei.[1] Aber es haben sich thatsächlich verschiedene Urkunden vom Januar bis Oktober gefunden, die seine Anwesenheit in Correggio beweisen, aber nicht eine einzige, aus der hervorginge, dass er in Parma sich aufgehalten habe. Die Nachricht, die der Abbate Mazza Tiraboschi betreffs einer 1519 von den Benediktinern an Correggio geleisteten Zahlung mittheilte, ohne Tag und Monat anzugeben, ist in den Klosterbüchern nicht gefunden worden, was uns zu der Annahme veranlassen muss, dass es sich um einen Irrthum handele.[2] Sicher jedoch muss er in der Zeit mit kleineren Arbeiten beschäftigt gewesen sein. Vasari sagt in der That, dass er „Gemälde und andere Bilder für viele Herren in der Lombardei ausführte.“[3] Armenini[4]



Fragment aus der Geschichte des h. Jacobus, von Mantegna.
In der Capella degli Eremitani, Padua.

---

[1] Correggio, 132.

[2] Der Irrthum stammt vielleicht daher, dass die Ausgaben für Gemälde Correggios von den Mönchen in einem Buche, das den Zeitraum von 1519 bis 1528 umfasst, verzeichnet waren.

[3] A. a. O. IV, 115.

[4] G. B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* (Ravenna, 1587) p. 188.

versichert ihrer mehrere gesehen zu haben, die sehr geschätzt gewesen seien, obgleich es nicht unwahrscheinlich ist, dass schon zu jener Zeit ihm einige Werke seiner Schüler und Bewunderer zugeschrieben worden seien.

In der That zählt man bis auf den heutigen Tag so viele entschieden unechte Bilder zu den in jener Lebensperiode entstandenen Werken Correggios, dass, wenn wir sie alle beschreiben und besprechen sollten, dieses Buch zu seinem und der Leser Schaden eine übermässige Ausdehnung erhalten würde.[1] Es genüge die Angabe, dass man beim Durchblättern der *Akten der Academia di Belle Arti in Parma* eine erstaunliche Anzahl von Bildern erwähnt findet, denen die nachgesuchte Beglaubigung als Werke Correggios verweigert worden ist. Auch uns werden noch beinahe täglich mit der grössten Prätension solche Bilder gezeigt, da kaum ein Werk seiner Schüler existirt, das man ihm nicht zugeschrieben hätte, abgesehen von hunderten von Kopien, Nachahmungen und Fälschungen. Mengs erzählt sogar, dass Sebastiano Ricci behauptete, er wollte sich anheischig machen, ein eigenes Bild als Werk Correggios zu verkaufen. Doch glaube man nicht, dass nur Privatleute so leichtfertig mit der Zuschreibung von Bildern verfuhren. Auch in den öffentlichen Gallerien prahlt man in unverantwortlicher Weise mit berühmten Namen.[2]

---

[1] Meyer (a. a. O. 132 u. ff.) erwähnt unter diesen das Gemälde mit der Madonna, dem Kinde, den Schutzheiligen von Parma und verschiedenen Engeln, das früher dem Herzoge Melzi gehörte und sich jetzt in Casa Scotti in Mailand befindet, und das von der Academia di Belle Arti von Parma und von Pungileoni für echt erklärt worden ist (I, 92—93, II, 135). Wir wollen nur bemerken, dass es zweifellos ein Werk des Giorgio Gandino del Grano ist. Ueber den *Apollo und Marysas*, in der Eremitage zu Petersburg, führt Meyer, nachdem er seine Geschichte wiedergegeben hat, die Ansicht Muendlers an, der es dem Florentiner Rosso zuschreibt. — Eine Zeitlang hielt man auch den *Amor, welcher den Bogen schnitzt*, eins der bekanntesten Bilder von Parmigianino, für einen Correggio (S. Pungileoni, I, 114, II, 159), ebenso den *Gang zum Kalvarienberge*, der zuerst dem M. A. Anselmi zugeschrieben wurde, während er in der That weder von dem Einen noch von dem Anderen ist.

[2] A. a. O., II, 171. — Tiraboschi, 258. — Noch heute sind im Museo Nazionale in Neapel unter Correggios Namen fünf Bilder ausgestellt, während nur die *Zingarella* wirklich sein Werk ist. C. Ricci, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana* etc. (7—10). Auch in den Uffizien wurde ein Kopf des enthaupteten Johannes

Gehen wir nun zu den Werken über, die unser Antonio gleich nach dem Jahre 1518 vollendet haben muss. Von einer kleinen Vermählung der h. Catharina, in der die Heilige knieend dargestellt ist, mit der Palme in der rechten Hand und dem Schwerte neben ihr, wie sie eben im Begriff ist, den Ring von dem Jesuskinde zu empfangen, das auf den Knieen der Mutter sitzt, giebt es verschiedene Wiederholungen oder Kopien. Um einen modernen Ausdruck zu benutzen, könnten wir sagen, dass die meisten Stimmen für ihre Echtheit die Exemplare erhalten haben, die sich im Museo Nazionale in Neapel, im Besitz des Herrn Paolo Fabrizi in Rom[1] und in dem des Doktor Joseph Theodor Schall in Berlin[2] befinden. Wir glauben nun im Gegensatze zu Meyer, dass das Bildchen in Neapel ohne Weiteres als eine Kopie von Carracci bezeichnet werden muss. Man findet in ihm nicht mehr den feinen, leichten Pinselstrich Allegris, die Durchsichtigkeit der Fleischtöne und die zarten Schatten; der Pinsel ist breit, beinahe grob aufgesetzt, die Farbe zu dick aufgetragen, wie es Correggio nicht in den grössten Bildern, ja nicht einmal bei den Kolossalfiguren seiner Fresken zu thun pflegte. Wer die kleinen Bilder Carraccis aufmerksam betrachtet hat, besonders das, welches in den Uffizien die Nummer 1007 trägt, wird leicht zu der Ansicht gelangen, dass das *Sposalizio di S. Caterina* von Neapel entschieden eine der vielen Kopien ist, die Annibale nach Correggio angefertigt hat. Im *Inventarium* der farnesischen Gallerie in Parma, aus der das Gemälde stammt, ist sowohl ein beglaubigtes Exemplar wie eine Kopie verzeichnet, und grade diese letztere ist es, die sich jetzt in Neapel befindet.[3] Die Composition in

(der nicht einmal in die parmigianer Schule gehört) als Correggio bezeichnet, und die Kopie eines Putto aus der Kuppel des Domes von Parma. Ein anderer Putto in der Gallerie Pitti zu Florenz stammt aus dem in Dresden befindlichen Gemälde des h. Sebastian. — Wir ersparen dem Leser weitere Anführungen.

[1] Richter. A. a. O. 24.

[2] In der Kgl. Bibliothek zu Turin befindet sich eine Zeichnung des *Sposalizio di S. Caterina*, die auch Morelli Correggio zuweist (*Italian painters*, II, 148). Sie zeigt einige Eigenthümlichkeiten des Meisters, aber auch manche sonderbare Mängel.

[3] In der *Eremitage* in Petersburg befindet sich ein anderes *Sposalizio di S. Caterina*, das lange Correggio zugeschrieben wurde und aus der Gallerie des Grafen von Brühl, Ministers König August III. von Polen, dorthin gelangt ist. Auf der

ihrer ganzen traulichen Einfachheit ist von einer entzückenden Feinheit der Empfindung. Der milden Gemüthserregung der h. Catharina entspricht die unbefangene Geberde des Kindes, das mit einem Händchen den Ringfinger ihrer Linken erfasst hat und sich zu der Mutter wendet, als ob es sie fragen wollte: „Ist dies der Finger, auf den ich den Ring stecken soll?" Und die Mutter lächelt zustimmend. In der Stellung der Figuren, besonders in dem kühnen Spiel der drei vereinigten Hände (die Jungfrau hält die beiden vereinten der mystisch Vermählten) liegt schon der Keim zu jenem andern bezaubernden *Sposalizio di S. Caterina*, das sich im Louvre zu Paris befindet. Wir glauben wegen der Typen, der Ausführung, der Art, wie die Haare behandelt sind, der Form der Falten und der Hände mit den dünnen Fingern, vor Allem aber wegen der goldigen und durchsichtigen Fleischtöne, dass dieses Bild erst nach dem Jahre 1522 ausgeführt ist und sicher nicht, wie Meyer[1] und fast alle späteren Biographen denken, zwischen 1517 und 1519. Der Vorwurf des Bildes veranlasst uns jedoch es hier zu besprechen. Wir beginnen mit der Wiedergabe der anmuthigen Beschreibung Téophile Gautiers: „Das Christkind sitzt auf dem Schosse der Mutter, die es der h. Catharina den Ring an den Finger stecken lässt. Dies bildet den entzückendsten Strauss von Händen, den jemals ein Maler im Mittelpunkte eines Gemäldes zusammengestellt hat. Man könnte denken, sie seien von Lilien gemacht, so rein und zart und edel sind sie mit den feinen, an den Spitzen etwas zurückgebogenen Fingern. Die liebevolle Begeisterung im Antlitz der Heiligen, die sich mit ganzer Seele für die Ewigkeit dem ahnungslosen Kinde vermählt, ist bewunderungswürdig zum Ausdruck gebracht. Hinter der Heiligen sieht man einen h. Sebastian von wunderbarer Schönheit stehen, dem die Pfeile, die er als Symbol seines Märtyrerthums in der Hand hält, das Aussehen eines Amors geben. Im Hintergrunde entdeckt man einige

---

Rückseite der Tafel liest man: *Laus Deo: per Donna Matilde d'Este Antonio Licto da Correggio fece il presente quadro per sua divozione anno 1517.* Die Inschrift ist apokryph. Es hat keine Matilde d'Este im ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts gelebt. Schon MENGS (II, 170) und TIRABOSCHI (VI, 258) bezweifelten es. Waagen bestritt entschieden, dass das Bild von Correggio herrühre, dem es jetzt Niemand mehr zuschreibt. (MEYER, 106 und VENTURI, La R. Galleria Estense, 322.)

[1] *Correggio* 322.

Scenen, die das Märtyrerthum der beiden Heiligen darstellen, aber diese Nebenhandlungen, die der damalige Gebrauch sehr wohl noch zuliess, sind in kleinen Dimensionen leicht skizzirt und verlieren sich im Schatten und ziehen in keiner Weise die Aufmerksamkeit vom Hauptgegenstande ab. Unter dem zarten ambrafarbenen Schleier, den die Zeit über das Gemälde gebreitet hat, erkennt man ein frisches silbriges Kolorit, bläu-



Die Vermählung der h. Catharina von Correggio. Signor Paolo Fabrizi. Rom.

liche Reflexe, Perlmuttertöne und die ganze Stufenleiter von bezaubernden Uebergangstönen, die in dem Geheimniss des Helldunkels verborgen liegen."[1]

Wenn auch die weniger vorgeschrittene Entwickelung der Formen auf diesem Bilde mit Sicherheit auf eine frühere Entstehungszeit des-

[1] Guide de l'amateur au Musée du Louvre (Paris, 1882). — G. Lafenestre et E. Richtenberger. *Le Musée National du Louvre* (Paris, 1893) p. 45. — Das Gemälde ist 1,02 hoch, 1,05 breit.

selben schliessen lässt, so zeigt es doch eine gewisse Verwandtschaft mit der *Madonna mit dem h. Hieronymus,* von der wir weiterhin sprechen werden. Der kleine Körper des Jesuskindes ist in der gleichen Art modellirt, der aufmerksame Ausdruck seines Gesichtes, vor Allem aber die Stimmung der Landschaft, in der eine knieende Gestalt sichtbar ist, sind genau dieselben. Das Gemälde ist seit alter Zeit hoch gepriesen



Die Vermählung der h. Catharina. Correggio zugeschrieben. Museum zu Neapel.

worden. Vasari erzählt, dass Girolamo da Carpi, der sich nach Modena begeben hatte, um einige Werke Correggios zu sehen, „voller Bewunderung bei ihrem Anblick gewesen sei, dass ihn eines darunter aber ganz starr vor Staunen gemacht habe. Es war dies ein grosses Gemälde vortrefflichster Art, welches unsere liebe Frau darstellt, mit dem Kinde auf dem Schosse, das sich mit der h. Catharina vermählt, einen h. Sebastian und andere Figuren, von so schönem Gesichtsausdruck,

dass sie im Paradiese gemacht zu sein scheinen; auch kann man keine schöneren Haare und Hände sehen, oder eine reizvollere und natürlichere Farbe. Girolamo erhielt von dem Besitzer des Bildes, dem mit Correggio sehr befreundeten Doktor Messer Francesco Grillenzoni, die Erlaubniss, es zu kopiren, was er mit dem denkbar grössten Fleiss gethan hat.“[1]

Ueber dieses Bild entstand später eine Legende. Tiraboschi[2] und verschiedene Andere glaubten mit Sandrart, dass Correggio dieses Bild als Geschenk für eine mitleidige Frau, eine gewisse Catharina, gemalt habe, die ihm in einer schweren Krankheit liebevoll beigestanden hatte. Der Vorwurf des Bildes, oder besser gesagt, der Name der Heiligen brachten Sandrart oder seine Gewährsmänner auf diese rührende Geschichte. Da aber in dem Bilde auch ein h. Sebastian vorkommt, wollte Ratti es sich nicht nehmen lassen, die Namensanspielungen fortzusetzen und erzählte, dass diese Catharina die Gattin eines Mannes gewesen sei, „der Sebastian hiess.“ Er schweigt jedoch von Correggios Krankheit und dem Beistande der guten Frau und sagt statt dessen, dass das Bild den beiden Gatten geschenkt wurde, weil er es ihnen verdankte, dass ihm die Ausführung des Gemäldes von der Confraternità di S. Pietro Martire in Modena aufgetragen wurde.[1] Aber das Sprichwort sagt ganz richtig: die Lügen sind wie die Kirschen, eine zieht viele nach sich. Pungileoni hielt es für seine Pflicht, eine neue Geschichte zu erfinden; da er entdeckt hatte, dass Correggio eine Schwester, Namens Catharina besessen hat, die einen gewissen Vincenzo Mariani geheirathet hat, erzählte er, dass der Maler dieses Bild gemalt habe, um es ihnen am Hochzeitstage zu schenken. Schade nur, dass der Ehemann nicht Sebastian hiess! Wenn Pungileoni auch das genaue Datum dieser Hochzeit nicht wusste, so kannte er dafür um so bewunderungswürdiger die Gefühle der dabei betheiligten Personen. Er schreibt: „Der Kummer, den Antonio bei der Trennung von seiner Schwester empfand, kann am besten an der bis aufs äusserste zarten Empfindsamkeit seiner Seele ermessen werden. Ein gutes Herz wie das seine musste ihr seine Liebe und Dankbarkeit auf die beste Weise zeigen, die ihm zu

[1] Vite. VI, 470.

[2] A. a. O. VI, 277—78.

[3] A. a. O. p. 49.

Gebote stand, d. h. durch ein Bild, das auch in der Entfernung immer von ihm zu ihr sprach. Wer das Frauenherz kennt und besonders dasjenige einer Frau, die sich schwer von den Ihrigen trennte, kann sich vorstellen, wie sehr sie sich danach gesehnt haben muss, diese Erinnerung an den Bruder zu besitzen.“[1] Aber der gute Pungileoni, der so beflissen war, der Welt die vertrautesten Beziehungen Correggios klar



Die Vermählung der h. Catharina. J. Th. Schall, Berlin.

zu legen, wusste doch wenig davon im Verhältniss zu Bigi, der diese Hochzeit mit einer Fülle ausserordentlich rührender Einzelheiten erzählt; unter anderen beschreibt er auch, wie das junge Mädchen, das der Maler später geheirathet hat, unter den Zuschauern erscheint, und wie er sich bei der kirchlichen Feierlichkeit in sie verliebt.[2] Und doch ist Bigi etwas entgangen, was Albana Mignaty erzählt, dass nämlich

[1] A. a. O. I. 98; II, 136, 138, 141. Pungileoni glaubte auch, dass Correggio in der *Zingarella* seine Frau dargestellt habe.

[2] *Della vita e delle opere* etc. 15.

sechs junge Mädchen aus Liebesgram um den Maler den Schleier hätten nehmen wollen![1]

Auch um andere Bilder Correggios haben gewisse Biographen eine Unzahl von sentimentalen Anekdoten gebildet, aber wir führen nur diese eine als Beispiel an, um uns nicht auf zu viele Phantastereien einzulassen. Die Geschichte des Gemäldes wurde von Adolfo Venturi auf Grund von Urkunden richtig gestellt: „Es wurde für die Familie Grillenzoni gemalt, die im XVI. Jahrhundert durch ehrenvolle Traditionen, Reichthum und Bildung zu den ersten Familien von Modena gehörte. Giovanni Grillenzoni, der Bruder des von Vasari erwähnten Messer Francesco, war Mitglied der berühmten *Accademia*, in der vom Geiste der Reformation erregte Glaubensstreiter zuerst die Stimme erhoben, und von der aus sich in Modena die Liebe zur Litteratur und zu edlen Studien verbreitete. Als begeistertem Liebhaber der Künste widmete ihm Castelvetro ein Gedicht, *Pictura* betitelt, in dem die Bilder beschrieben wurden, mit denen nach seinem Wunsche Grillenzoni einen seiner Säle ausschmücken sollte, um die seltene und bewunderungswürdige Eintracht zu verbildlichen, die in seiner zahlreichen Familie herrschte. Das Bild blieb bis 1582 im Besitze der Grillenzoni, in welchem Jahre es durch Vermittelung des Kardinals Luigi d'Este an Caterina Nobili Sforza, contessa di Santa Fiora abgetreten wurde. Bottari und Meyer glaubten, das Bild habe dem Kardinal selber gehört, aber neu aufgefundene Dokumente beweisen, dass dieser es nur von den Grillenzoni für die Urenkelin Julius III. erbat, in deren Besitz es der Kanzler Kaiser Rudolphs II. Coradusz im Jahre 1595 sah.[2] Nachdem es durch mehrere Hände gegangen war, befand es sich im Jahre 1650 in der



Zeichnung zur Vermählung der h. Catharina, Correggio zugeschrieben. Königliche Bibliothek, Turin.

[1] A. a. O. p. 294—95.

[2] Il pittor delle grazie. — VENTURI hat dieses Bild ausführlich besprochen in „*Un quadro del Correggio*“ (Modona, 1882), wieder abgedruckt in der Zeitschrift: *Arte e Storia* (Firenze, 1894 — Anno III, n. 3).

Gallerie des Kardinals Antonio Barberini, der es dem Kardinal Mazarin schenkte,[1] von dessen Erben es in das Museum Ludwigs XIV. überging.[2] Früher als das *Sposalizio di S. Caterina* im Louvre sind nach unserer Ansicht die *Madonna del latte*, die *Madonna della cesta* und die *Adorazione* entstanden.

Ueber das erstgenannte Bild herrscht eine grosse Unsicherheit, die durch die vielen alten Kopien und die zahllosen widersprechenden Nachrichten entstanden ist.

Die sanft lächelnde Madonna reicht dem Christuskinde die linke, von Gewändern und Schleiern entblösste Brust, aber das Kind, das ein Händchen auf ihre Schulter gelegt hat, macht sich davon los und greift nach der Frucht, die ihm ein geflügelter Engel, wie auf dem Budapester Bilde, oder ein h. Johannes, wie auf dem Petersburger Bilde, darreicht. Domenico Ottonelli erwähnt 1652 in seinem *Trattato della pittura* ein gleiches Bild,[3] dessen Spuren man aber nicht historisch verfolgen kann, so dass uns die Grundlagen fehlen, um seine Identität mit einem der heut existirenden feststellen zu können. Als Ottonelli es sah, war es im Besitz eines gewissen Gottifredo Periberti, an den es gelangt war, nachdem es vorher den Aldobrandini, der Prinzessin Rossano, ihrer Erbin, und dem Kardinal di S. Giorgio gehört hatte. Später erzählt der Padre Resta im *Indice del Parnaso dei pittori*,[4] indem er sich wie gewöhnlich rühmt, die Zeichnung dazu besessen zu haben, dass sich ein Exemplar, das früher Muzio Orsini besessen hatte, beim Marchese del Carpio befände und ein anderes „in einer alten römischen Familie." Dass ein solches Bild einmal dem Marchese del Carpio gehört hat, geht aus einem Kupferstiche von Teresa del Po hervor.[5] Ueber den Verbleib des zweiten dagegen giebt

[1] MENGS, Opere, II, 150.

[2] MEYER, 105 u. 322. — V[te] BOTH DE TAUZIA. *Notice des Tableaux du Musée National du Louvre* (Paris, 1892) p. 36. — LAFENESTRE et RICHTENBERGER, *Le Louvre* p. 45.

[3] ODOMENIGICO LELONOTTI (Anagramm), *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro composto da un Teologo e da un pittore.* (Firenze, 1652) p. 155. — PUNGILEONI, II, 128.

[4] Perugia, 1787 pag. 63.

[5] PUNGILEONI, II, 128. — Es wird auch angegeben, dass es nach Spanien und England gelangt sei.

es keine sicheren Urkunden, wenn es nicht etwa das Bild ist, das Mündler 1844 in Rom bei einem Conte Cabral sah, der mit Unterstützung des Fürsten Torlonia einen Bilderhandel trieb.[1] Um die Verwirrung hier jedoch nicht zu vergrössern, erwähnen wir nur, dass die zwei bekanntesten Exemplare, die sich den Ruhm der Echtheit streitig machen, das auf Holz gemalte in der Eremitage von Petersburg[2] und das auf Leinwand in Budapest,[3] das aus der Esterhàzyschen Sammlung stammt, sind. Wenn man Nagler glauben will, dann hätte das erste Bild einem Könige von Spanien gehört, dessen Namen er aber nicht nennt. Dieser hätte es seinem Beichtvater gegeben, der es den Jesuiten vermacht hätte. Auf diese Weise wäre es nach Rom gelangt und von einem gewissen Cavaceppi angekauft und — hier nähern wir uns der Wahrheit, — wieder an den Maler Giovanni Casanova (einen Bruder des berühmten Abenteurers) für wenig Geld verkauft worden, da es ganz von Firniss und Schmutz bedeckt war. Casanova reinigte es sehr geschickt und zeigte es als eine von ihm gemachte Entdeckung, und erregte damit in der Kunstwelt viel Aufsehen. Es sprachen u. A. Mengs[4] und Winckelmann darüber, der in seinem Tagebuche am 16. Juli 1774 bemerkt: „Casanova hat in Rom ein Gemälde von Correggio entdeckt, das Niemand kannte, da es von Schmutz bedeckt war. Er hat es angekauft und gereinigt und ist dadurch zum Besitzer eines der schönsten Bilder von der Welt geworden. Im nächsten Monat begiebt er sich nach Dresden."[5] Das that er auch wirklich, um seine Stellung als Direktor der Akademie der schönen Künste anzutreten. Nagler fügt hinzu, dass Mengs es von ihm für die Kaiserin Catharina II. von Russland gekauft habe.

Diese ganze Erzählung erschien Meyer zweifelhaft, besonders weil Mengs nach dem Jahre 1760 nicht mehr in Dresden war. Wenn er daher auch nicht leugnen kann, dass der Kontrakt durch Vermittelung oder durch Correspondenz abgeschlossen sein könnte, so spricht er

[1] Meyer, 142 u. ff. und 329 u. ff.

[2] Waagen, Die Gemäldesammlung in der K. Eremitage zu St. Petersburg (München, 1864).

[3] Karoly Pulszky, *A. Kepgyüjtemény leiró lajstroma.* (Budapest, 1888) p. 7.

[4] Opere, II, 176.

[5] *Figurine Casanoviane* (*Nuova rassegna* — Roma, 1893 — Ann. I, n. 7).

Madonna del Latte

(BUDAPEST).



doch seine Meinung dahin aus, dass doch eher das Budapester Bild das von Casanova entdeckte sein könne, wofür auch der Engel an Stelle des kleinen Johannes zu sprechen scheine. In diesem Falle würde das Petersburger Bild die Geschichte erlebt haben, die früher von dem Budapester erzählt wurde, und wäre dem Herzoge Crivelli als Erbstück von seinem Onkel zugefallen, der Kardinal war und es als Geschenk



Madonna del latte, Correggio zugeschrieben, Petersburg, Eremitage.
Mit Erlaubniss der Kaiserl. Hofbuchhandlung, H. Schmitzdorff, St. Petersburg.

vom Könige Carl V. von Spanien erhalten hätte. Von diesem Letzteren soll in der That nach Waagen das Petersburger Bild stammen. Die Wanderungen aller dieser Bilder, die zahllosen Kopien, von denen auch die vielen, theils sehr abweichenden Stiche Zeugniss ablegen, andererseits der Mangel an fortlaufenden und genauen Urkunden lassen noch kein sicheres Urtheil zu. Es haben sich Vertheidiger der Echtheit jedes der beiden Bilder gefunden. Wir haben das Budapester Bild zweimal gesehen. Es hat etwas gelitten, aber die Zeichnung scheint uns so vortrefflich, das Licht so zart vertheilt, das Helldunkel so fein verschmolzen,

vor Allem aber der Ausdruck der Gestalten so heiter und ruhig, dass wir glauben, dass es für das Werk des Meisters gehalten werden muss. Dagegen überzeugt uns das Bild der Eremitage, soviel man aus einer prachtvollen, grossen Photographie von Braun schliessen kann, nicht vollständig. Der nackte Körper des Christkindes zeigt in den Umrissen eine etwas gequälte Krümmung der Linien, der linke Fuss ist beinahe unnatürlich klein und in den Beinen ist das Helldunkel in etwas ge-



Madonna und Kind mit Heiligen. Skizze von Correggio. Wien. Albertina.

suchter Weise herausgebracht. Auch ist der Typus der Madonna nicht ganz correggesk, die Nase ist beim Ansatz der Augenbrauen zu breit und die Nasenlöcher etwas zu stark gebogen. Ihr Lächeln grenzt beinahe an eine Grimasse. Da wir aber das Orginal nicht gesehen haben, müssen wir mit dem entscheidenden Urtheil zurückhalten und nur bemerken, dass auch Meyer die Echtheit des Bildes nicht zu verbürgen wagte.

Indessen wird wohl Niemand der bisher noch nicht bemerkten Thatsache, dass in der Federzeichnung, in der Correggio den ersten Gedanken dieser anmuthigen Gruppe festgehalten hat, die Figur, welche die Früchte darreicht, kein Johannes ist, wie auf dem Bilde der

Die Madonna della Cesta

(LONDON, NATIONAL-GALLERIE).



Eremitage, sondern ein geflügelter Engel, wie auf dem Gemälde in Budapest, eine gewisse Bedeutung absprechen wollen.

Diese kostbare und sicher echte Zeichnung, die in Wien aufbewahrt wird, und in der die Figuren von verschiedenen Seiten mit freien kühnen Strichen skizzirt sind, veranlasst uns noch zu einer anderen Betrachtung. Ausser Skizzen von Gruppen, die theils für überhaupt nicht ausgeführte oder für verloren gegangene Bilder bestimmt waren, findet man darin die Idee zu dem h. Joseph, der ganz von seiner Zimmermannsarbeit in Anspruch genommen ist, für das Gemälde der *Madonna della cesta.* Dies bestätigt in gewisser Weise die fast von Allen getheilte Ansicht, dass dieses Bild aus derselben Zeit stamme, wie die *Madonna del latte.* Identisch sind in der That (wenn man für die Vergleichung von dem Budapester Bilde ausgeht) der Typus der Jungfrau und des Kindes, der Faltenwurf, der schon anfängt, ein wenig runder zu werden, die Halbtöne und die Vertheilung der Lichter. Die individuellen malerischen Fähigkeiten des Meisters kommen hier in der Zeichnung, in der Farbe und in der Empfindung zur vollsten Geltung. In einer schönen Gegend mit Bäumen und den Ruinen eines grossen Tempels sieht man den h. Joseph im Hintergrunde mit dem Hobeln eines Holzstückes beschäftigt. Die Madonna sitzt im Vordergrunde, ein Arbeitskorb mit Geräth für weibliche Arbeiten steht zu ihren Füssen. Sie beschäftigt sich damit, dem Kinde das Jäckchen über das Hemd zu ziehen. Ein Aermchen hat sie schon drin, aber das liebe Kind ist so ungeberdig und windet sich so, um sich von den mütterlichen Händen zu befreien, dass das Hemd in Unordnung geräth. Maria lächelt und scheint scherzhaft zu sagen: „Aber, mein Kind, lass dich doch anziehen!“

Dieses kleine Bild, dieser kleine Schatz *von wunderbarer Zartheit*, wie Mengs[1] es nennt, das einen unübertrefflichen Zauber von *Licht, Lächeln* und *Lebhaftigkeit* zeigt, wie Frizzoni[2] schreibt, wurde von Carlos IV. von Spanien seinem Lehrer D. Emanuele Godoy principe de la Peace geschenkt, bei dem es unter überflüssiger Reinigung zu leiden hatte. Während der französischen Invasion in Spanien kam es in den Besitz des englischen Malers Wallace, der

[1] *Opere*, II, 177 — V. Pungileoni, I, 111.

[2] *Arte italiana del Rinascimento*, 356—57.

es 1813 vergeblich für 1200 £ zum Verkauf anbot. Es befand sich jedoch in der Sammlung Lapeyrière, als diese im April 1825 in Paris zur Versteigerung kam. Damals erwarb es Nieuwenhuys der Aeltere, der es bald darauf der Londoner National-Gallerie überliess. So erzählt Meyer die Geschichte des Gemäldes.[1] Aber F. W. Burton sagt in seinem letzten Kataloge dieser Gallerie etwas einfacher, dass es 1813 von Herrn Buchanam nach England gebracht und 1825 von C. I. Nieuwenhuys für die National-Gallerie angekauft worden sei.[2]

Manche sind der Ansicht, dass dies das Gemälde sei, das Vasari als im Besitz des Cavaliere Baiardi in Parma befindlich erwähnt, „ein wunderbar schönes Bild von der Hand Correggios, auf dem die Madonna dem Christuskinde ein Hemdchen anzieht."[3] Diese Erwähnung ist jedoch von verschiedenen Biographen auf das Bildchen bezogen worden, von dem der Abbate Carlo Bianconi, Sekretär der Accademia di Belle Arti in Mailand, eine Skizze auf getöntem Papier zu besitzen behauptete, die, wie er versicherte, sich einst in der Sammlung der Este befunden hätte.[4] Von einem ähnlichen Bilde sind Kopien und Stiche vorhanden, aber das Original ist verloren. Es stellt die Madonna auf der Erde sitzend dar, wie sie dem Kinde das Hemdchen anzieht, während der h. Joseph ihm Kirschen darbietet. Die Composition und die Typen scheinen, soweit



Die Madonna Bianconi. Nach dem Stich.

[1] Correggio, 138 u. 326.

[2] *Description and historical catalogue of the pictures in the National Gallery*, (London, 1892) p. 6.

[3] *Vite*, VI, 477.

[4] Tiraboschi, VI, 285–86. — Pungileoni, II, 155. — M. A. Gualandi, *Memorie originali italiane*, Serie II, 171.

Die Anbetung der Jungfrau

(FLORENZ, UFFIZIEN).



man das nach dem Stich beurtheilen kann, correggesk zu sein, aber man kann nicht allein darauf hin ein ernstes Urtheil fällen.

Die Leichtigkeit, mit der man viele nahezu unanständige Bilder für echt hat ausgeben wollen, steht in eigenthümlichem Gegensatze zu der Strenge, mit der später sichere Werke des Meisters in Zweifel gezogen wurden. Unter diesen am meisten bestrittenen befand sich eine Zeitlang jenes Gemälde, das die *das Jesuskind anbetende Jungfrau* darstellt.

Cosimo II. de'Medici hatte es vom Herzoge von Modena zum Geschenk erhalten und 1617 in der Gallerie von Florenz aufgestellt.[1] Vielleicht hat Mengs, ohne es zu wollen, den Zweifeln Thür und Thor geöffnet, da er es mit *geringerer Kraft* als gewöhnlich ausgeführt und etwas gesucht in der Composition und Gewandung nennt.[2] Meyer verhehlt seinerseits nicht „den fast allzu zierlichen Charakter der ganzen Darstellung“ und die „fast übergrosse Zartheit“ des Kolorits, glaubt aber doch alle Eigenschaften des Meisters, besonders die lebhafte Bewegung darin zu sehen.



Die Barmherzigkeit. Paris. Louvre.

Die auf einer Stufe knieende Madonna öffnet die Hände, um das Kind anzubeten, das vor ihr auf einem mit Linnen bedeckten Strohbündel liegt. Den Lichtpunkt des Gemäldes bilden das hellstrahlende Kind und Kopf und Hände der Madonna, aber in dieser sind die Halbtöne nicht verschmolzen und gleichmässig. Die Falten sind breit aber etwas mühsam gezeichnet und das Roth des Gewandes bildet keinen vollen Einklang mit dem Himmelblau des mit blassem Grün gefütterten Mantels. Am wenigsten angenehm wirkt indessen

[1] Vasari, Vite, IV, 118, Anm. 1.

[2] Opere, II, 173.

in diesem Bilde das Kolorit, doch wie sehr wird es aufgewogen durch die bezaubernden Reize der lebensvollen Composition! Das in vollkommener Verkürzung dargestellte Kind streckt mit unbewusster Bewegung ein Aermchen der Mutter entgegen, die sich mit süssestem Lächeln zu ihm hernieder beugt und die wunderbar schönen Hände öffnet, die noch deutlicher als das Antlitz ihr inneres Gefühl zum Ausdruck bringen: „giebt es etwas Schöneres in der Welt als Dich?"

Der Hintergrund des Bildes, der ein wenig kalt wirkt, im Vergleich zu den warmen Tönen, die über die Figur der Jungfrau ausgegossen sind, ist modern aufgefasst. Wir befinden uns in einem verfallenen Tempel, mit einer grossen Säule an der linken Seite, an deren Basis ein Holzscheit lehnt. Auf der rechten Seite sieht man die Ueberreste einer Treppe, deren Stufen mit zerbröckelten Steinen und wild wachsenden Pflanzen bedeckt sind. Weiter hinaus zieht sich ein dunstiger Hintergrund mit Hügeln und Bäumen hin, darunter eine schlanke Palme, die sich im Winde biegt. Wenn man auch in Erwägung ziehen muss, dass das Bild mit der Zeit nachgedunkelt ist, so muss man doch zugeben, dass dem Meister die Farbengebung hier nicht besonders geglückt war; der etwas gesuchte Effekt des Morgenlichtes ist wahrscheinlich nicht zum richtigen Ausdruck gelangt.

Aber Horaz hat warnend gesagt: *quandoque bonus dormitat Homerus!*



Die Parzen. Freske in der Camera di San Paolo. Parma.

IX.

DIE FRESKEN VON S. GIOVANNI EVANGELISTA.

DAS KLOSTER UND DIE KIRCHE. — BESTELLUNGEN AN CORREGGIO. — DIE BELAGERUNG VON PARMA. — DIE FRESKEN IN DER KUPPEL UND IN DER APSIS. — AUSSCHMÜCKUNG DES KIRCHENSCHIFFS. — DIE LÜNETTE MIT DEM H. JOHANNES. — S. PLACIDUS UND S. FLAVIA. — DIE KREUZABNAHME.

In den ersten Monaten des Jahres 1520 kehrte unser Maler nach Parma zurück. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die sichere Aussicht, wegen der Arbeiten für die Benediktinermönche lange Zeit in dieser Stadt bleiben zu müssen, wo ihm das trauliche Beisammensein mit Eltern und Verwandten fehlte, ihn veranlasst habe, seine Verheirathung, die bestimmt in diesem Zeitraume stattgefunden hat, zu beschleunigen. Seine Braut war Girolama Merlini, die im Frühjahr 1503 geboren und daher, als sie sich mit Correggio verheirathete, kaum siebzehn Jahre alt war. Sie war die Tochter des Kriegsmannes Bartolomeo Merlini de Braghetis, der sieben Monate nach ihrer Geburt



Putten. Freske in der Camera di San Paolo. Parma.

gestorben war, und der Antonia Bellesia, die aus einer reichen Bauernfamilie stammte. Pungileoni wundert sich, dass sie im Juni 1518, noch unverheirathet, ein Testament machte, in dem sie ihren Onkel Giovanni und ihre Tante Lucia Merlini zu Erben einsetzte.[1]

Man wird indessen leicht auf die Vermuthung geführt, dass sie von schwächlicher Gesundheit war, was durch die Thatsache bestätigt wird, dass sie, noch sehr jung, um das Jahr 1529 starb. Man weiss nichts von ihr; es wäre daher zwecklos, die Ansichten derer wiederzugeben, die von der Empfindsamkeit ihres Herzens und der Schönheit ihrer Erscheinung fabelten. Höchstens lässt die geniale Erscheinung eines neuen Typus in den nach dem Jahre 1518 gemalten Madonnen Correggios darauf schliessen, dass die Liebe ihren Theil an der Wahl und der hohen Idealität dieser Physiognomie gehabt habe.[2]

Wir sehen nicht ein, warum man später die Ansicht Pungileonis, dass die Hochzeit im Jahre 1520 stattgefunden habe, bestritten hat. Jedenfalls steht fest, dass Correggio am 26. Juli 1521 die Mitgift von 251 Dukaten erhielt, welche der, *von ihm schon geheiratheten*, Girolama in Ländereien zugewiesen waren. Das Ueberzeugendste aber ist doch, wenn die Kritik nicht etwa grotesker Weise eine Frühgeburt aus der Luft greifen will, oder einen vor der feierlichen Vermählung begangenen Fehltritt, der Geburtsschein ihres Erstgeborenen Pomponio (vom 3. September 1521), der beweist, dass sie schon vor Ablauf des Jahres 1521 verheirathet gewesen sind.

Ausser diesem Sohne, von dem weiterhin die Rede sein wird, hatte Correggio noch drei Töchter von ihr: Francesca Letizia, geboren am 6. Dezember 1524, Caterina Lucrezia, am 24. September 1526 und kaum ein Jahr später Anna Geria.[3] Die beiden Letzten starben sehr

[1] Pungileoni, I, 105; II, 150—51. — Magnanini, 58 und 61. — Die Brüder Bartolomeo und Giovanni Merlini heiratheten die Schwestern Antonia und Lucia Bellesia.

[2] Im *Inventarium* der Bilder der Gallerie Farnese, das ungefähr 1680 aufgestellt wurde, ist verzeichnet: „Eine auf einem römischen Sessel sitzende Frau in weissem Gewande, schwarzem Ueberkleide mit gelb und schwarzen Aermeln, sie hält die Rechte auf die Lehne des Sessels und in der Linken ein Buch. Man sagt, es sei das von Correggio selbst gemalte Bildniss seiner Gattin.“ Diese Nachricht hat nicht den geringsten Werth. Siehe G. Campori, *Cataloghi ed inventari*, p. 297.

[3] Siehe die *Registri battesimali* des Baptisteriums von Parma, nach den Daten.

früh, während die Erste ziemlich lange lebte und Pompeo Brunorios Gattin wurde.

Ein Versehen des Priesters, der am 5. Oktober 1527 im *Libro battesimale* den Namen der zwei Tage vorher geborenen Anna Geria verzeichnete, hat den Irrthum veranlasst, dass Correggio seine erste Frau verloren und eine zweite geheirathet habe. Der gute Priester hat, als er den Namen der Mutter des Kindes eintrug, *Jacobina* anstatt *Girolama* geschrieben. Dies genügte Mengs[1] und seinem unvermeidlichen Nachfolger Carlo Giuseppe Ratti,[2] die geschichtlichen Thatsachen zu verändern. Ratti schmückte sie sogar noch weiter aus, indem er sagte, dass er nach dem Verluste der ersten Frau die zweite genommen hätte, „verliebt in ihre Schönheit, deren er später bald genug überdrüssig geworden sei.“ Wenn man auch noch dem Padre Maurizio Zappata Glauben schenken wollte, der eine Girolama, Tochter des Pier Ilario Mazzola erfand, um sie mit Correggio zu verheirathen,[3] dann hätte unser Maler fast mit Muhamed II. wetteifern können! Glücklicherweise werden alle diese Fabeln durch ein Dokument vom 20. März 1528 zerstört, in dem Girolama Merlini als noch lebend genannt wird. In diesem übernimmt der Vater des Malers, Pellegrino Allegri, die Verpflichtung, die Güter der Schwiegertochter und des abwesenden Sohnes zu verwalten.[4]

Das Kloster und die Kirche von S. Giovanni Evangelista präsentiren sich äusserlich wenig vortheilhaft. Die Façade der Kirche, die in den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts vollendet wurde, zeigt unschöne Linien, die Seite des anstossenden Klosters mit den gewundenen Barockornamenten erscheint schwerfällig, die anderen Aussenmauern sind nackt und düster. Aber wie in einer eben dem Meere enthobenen Perlmutterschale, verbirgt sich unter dieser rauhen Aussenseite ein wahres Wunder von Formen und Farben. Im Innern des Klosters, in den Hallen und Sälen ist ein vollendeter Schmuck von Ornamenten und Gemälden erhalten geblieben. Die Schiffe der Kirche erheben sich, leicht von Pfeilern getragen, deren Cannellirung unten von

[1] Opere, II, 137.

[2] A. a. O. p. 128.

[3] Tiraboschi, VI, 242. — Pungileoni, II, 8.

[4] Tiraboschi, VI, 242. — Pungileoni, I, 200 u. s. w.

erhaben gearbeiteten oder gemalten Inschriften unterbrochen ist, den Abschluss der Kapitäle bildet üppiges Blattwerk. Das Chorgestühl ist in Schnitzwerk und Tarsia gearbeitet, die Träger der Wölbungen, die Friese, die Kapellen, die Altäre, die Kuppel und die Tribuna, Alles strahlt in vergoldeter Reliefarbeit und in Farben. Kein Winkel ist dem schmuckfrohen Sinne der Besteller oder der ausführenden Künstler entgangen. Eine ganze Phalanx von vortrefflichen Künstlern hat ein halbes Jahrhundert lang sich bemüht, den Kunstsinn der Benediktiner zu befriedigen.

Aus den Urkunden ihres Archivs, die uns vorliegen, geht hervor, dass sie seit den letzten zwanzig Jahren des XV. Jahrhunderts mit der vollständigen Umgestaltung und künstlerischen Erneuerung ihrer Gebäude aufs eifrigste beschäftigt waren. Sie empfanden augenscheinlich den lebhaften Wunsch, das dringende Bedürfniss, ihr Kloster nicht hinter den anderen zurückstehen zu lassen. So arbeiten in jener Zeit Meister aus Como, Reggio und Pontremoli für sie, während Antonio d'Agrate lange Reihen von Säulen für die Klostergänge bearbeitet und Ornamente für Thüren und Fenster in Stein meisselt. Während Guglielmo di Tolosa neue Glocken giesst, schnitzt Meister Damiano die Schreine „für die Paramenten aus Goldstoff", Damiano da Moile miniirt und bindet schöne Chorbücher, Antonio und Gian Giacomo da Barceto sticken Chormäntel und Messgewänder, Jacopo Loschi malt das Banner und Meister Alessio verschiedene Altargemälde.

Mit dem Beginne des XVI. Jahrhunderts vermehrt sich die Arbeit. Ein Keramiker Giovanni modellirt die Terracottagesimse, ein Deutscher Meister Wilhelm malt die Glasfenster, Cesare de Reggio dekorirt die Wölbung der Sakristei. Inzwischen taucht der Plan auf, die Kirche zu erweitern. Meister Bernardino da Torchiara hatte schon vor dem Beginne dieser Arbeit (1510) Beweise seiner Kunst als Architekt an Werken von nicht geringem Umfange gegeben. Kaum hatten er und Pietro Cavazzolo den Bau begonnen, so helfen schon einige hervorragende Familien der Stadt durch Beiträge, oder indem sie Plätze für Gräber oder die kaum errichteten Kapellen ankaufen. Das Werk schreitet nun schneller fort. Antonio d'Agrate ist immer bei der Ausarbeitung der feinsten Ornamente beschäftigt, während er die geräuschvolle Schaar von Steinhauern dirigirt, die den Bruchstein zu grossen Pfeilern,

Simsen, Säulenreihen, Altarsteinen, Taufsteinen und Brunneneinfassungen des Klosters verarbeiten.

Der Wunsch, das Werk zu vollenden, lässt die Arbeit eifrig fortschreiten. Das Innere der Kirche ist noch mit einem ganzen Wald von Balken, Gerüsten, Stricken erfüllt und schon beginnt man mit der Ausschmückung derselben. Cesare da Reggio arbeitet vielleicht am Fries des Querschiffes, Pietro Ilario und Michele Mazzola schmücken



Inneres von S. Giovanni Evangelista. Parma.

die Kapelle der Zangrandi mit Fresken, die jetzt verschwunden sind, und Marc' Antonio Zucchi endlich, ein „Meister der Perspektive", verziert das gesammte Chorgestühl mit Schnitzwerk und Intarsien.[1]

Heute wird das Kloster als Kaserne verwendet und befindet sich in einer sehr traurigen Verfassung. Regen, Hagel und Wind haben die wenigen Ueberreste von Gemälden und Skulpturen zerstört, so

[1] Wir haben die Bücher und Papiere des Archivs von S. Giovanni Evangelista, die jetzt in die Kgl. Bibliothek von Parma übergegangen sind, genau geprüft. Von einigen der hier erwähnten Künstler findet man Nachrichten auch in der *Storia di Parma* von ANGELO PEZZANA (Parma, 1837—1859).

dass kaum noch die fein wie Kameen gearbeiteten Marmorverzierungen an der Thür und an den Fenstern des Kapitelsaales unberührt geblieben sind. Die Brunneneinfassung ist zerstossen und mit Moos bedeckt, der Springbrunnen sendet nur noch einen schwachen Wasserstrahl empor, die baufälligen Arkaden bedürfen hier und da sogar der Stütze roher Holzstreben. Die Klosterwölbungen, in denen feierlich der Klang der Gebete und der Orgel, die einst von Polidoro oder von Domenico della Musa gespielt wurde, erscholl, wiederhallen jetzt von lauten Trompetenstössen und Soldatenstimmen. In den Sälen, Corridoren und Zellen sind viele Fresken mit dickem Kalk übertüncht worden und die schöne, von Ercole Pio und Antonio Paganino mit grotesken Bildern geschmückte Bibliothek harrt noch immer dessen, der sie ihrer heutigen Benutzung als Magazin entziehe und ihr ihre alte vornehme Bestimmung wiedergebe!



Apostel und Engel.
Studie für die Kuppel von S. Giovanni Evangelista. Albertina. Wien.

Glücklicherweise hat die Kirche nicht solche Beschädigungen zu erleiden gehabt. Mag auch die Zeit einen dichten Schleier über die Malereien und Vergoldungen geworfen haben, und mögen auch berühmte Werke Correggios und Francias aus ihren Kapellen entfernt worden sein, so ruft doch die gute Erhaltung der architektonischen Gestalt der Kirche, die man der Sorgfalt der städtischen, staatlichen und kirchlichen Behörden verdankt, die höchste Bewunderung der Besucher hervor, und nicht weniger die Fresken Correggios, Parmigianinos und Rondanis, die Gemälde Temperellis, Anselmis, Girolamo Mazzolas, die kostbaren Terracotten Antonio Begarellis, die sich früher im Kloster befanden.

Nach Vollendung der Kirche, 1519, tünchte Bernardino di Torchiara die Wände des Hauptschiffes und die Kuppel.

Wann mag nun Correggio seine Arbeit dort begonnen haben?

Aus den noch erhaltenen Klosterbüchern geht hervor, dass er vor dem 6. Juli 1520 keine Bezahlung erhalten hat. Unter diesem Datum wurden ihm dreissig Golddukaten überwiesen, „als Beginn der Bezahlung für die Ausmalung der Kuppel,"[1] für die die Mönche sich verpflichtet hatten, ihm nach und nach bis zu hundert und dreissig Golddukaten auszuzahlen, als vereinbarten Preis für diese Arbeit.

Die Reihe der auszuführenden Gemälde ist dann im Folgenden so angegeben: Die Tribuna der Apsis hatte er für fünf und sechzig Dukaten auszumalen, den Fries und die Rahmen für fünf Dukaten zu vergolden oder vergolden zu lassen,[2] die Schäfte der Pfeiler der Kuppel selbst und die Ornament-Füllungen darunter für sechs Dukaten zu verzieren und endlich den Fries um den ganzen Kirchenraum, d. h. um das Hauptschiff mit den Pfeilern, die Archivolten *und jeden anderen Raum* für sechs und sechzig Dukaten, wie es mit dem Padre Basilio für das Allerheiligenfest des Jahres 1522 ausgemacht war. Die Gesammtsumme, die er von den Benediktinern für alle Fresken erhielt, belief sich demnach auf zweihundert zwei und siebzig Dukaten.

In dem Verzeichniss der nach und nach erfolgten Zahlungen, die auf der gegenüberliegenden Seite angegeben sind, findet man, dass er im April 1521 sechs Dukaten und ein Füllen erhielt, das acht Dukaten kostete.

Andere Zahlungen fanden ferner 1522 zwischen dem 18. April und 19. Mai und zwischen dem 28. dieses Monats und dem 28. Juli statt. 1523 empfing er weitere Summen am 20. Januar, 13. März und 8. Juni. Endlich erhielt er am 4. Januar 1524 fünf und zwanzig Dukaten und die letzten sieben und zwanzig einige Tage später, so dass er die definitive Quittung ausstellen konnte: „Ich, Antonio Lieto aus Correggio, Maler, habe am 23. Januar 1524 von D. Giovanni Maria da Parma, Mönch und Kellermeister des Klosters S. Giovanni Evangelista in Parma, 27 schwere Golddukaten im Namen

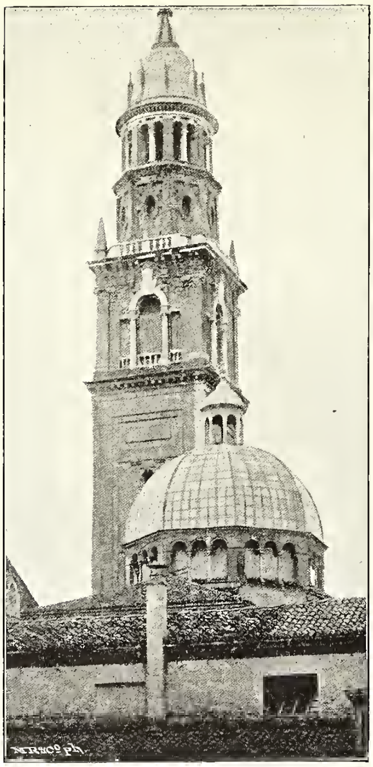
---

[1] Archiv von S. Giov. Evangelista in Parma in der Biblioteca Palatina Buch No. 306 von 1519—1528, fol. 85 und 86. — Siehe auch fol. 189 des Buches No. 313.

[2] Pungileoni (II, 173—74), Meyer (460) und Andere haben in den Dokumenten gelesen „*cupola grande*" anstatt „*capela grande*". Dies ist ein schwerwiegender Irrthum, da er dazu führt, die *Apsis* mit der *Kuppel* zu verwechseln, die dort *cuba* genannt ist.

des besagten Klosters erhalten als Bezahlung und Rest meines Lohnes für die in der besagten Kirche ausgeführten Gemälde und erkläre mich daher für zufrieden und befriedigt und gänzlich bezahlt, in Anwesenheit des D. Onorio, Mönches in dem besagten Kloster, und als Zeugniss hierfür habe ich das Gegenwärtige mit eigener Hand niedergeschrieben."[1]

Unter den vielen Arbeiten finden wir weder die Lünette mit dem heil. Johannes, der die Apokalypse schreibt, noch die Bilder mit der *Kreuzabnahme* und dem heil. *Placidus*, von denen wir noch sprechen werden, erwähnt eben so wenig wie einige, jetzt verlorene Fresken, die verschiedene Historiker ihm zugeschrieben haben.



Die Kuppel und der Thurm von S Giovanni Evangelista in Parma.

Gestützt auf die Behauptung des Padre Mazza, die zuerst von Tiraboschi[2] erwähnt wird, die aber durch kein Dokument bewiesen ist, dass Correggio schon 1519 im Kloster gearbeitet habe, hat Pungileoni[3] dem Casapini Glauben geschenkt, der Correggio ohne Weiteres die Gemälde in der Kuppel des Dormitoriums zutheilte, in denen die Verklärung des h. Benediktus dargestellt war. Besser begründet ist die Zuschreibung der mit Putten und Laubwerk dekorirten Nische in der Nähe des Novizengartens, die Meyer aber irgend einem Schüler zutheilen zu müssen glaubt.[4]

Die grau in grau gemalten kleinen Putten und Büsten der Bogenwölbung kann man jedenfalls nicht für ein Werk des Meisters halten.

[1] Das Buch, das diese Quittung und andere Bemerkungen über Correggios Werk enthielt, ist jetzt verloren. Glücklicherweise befindet sich ein Auszug daraus bei Pungileoni, II, 170—171.

[2] A. a. O. VI, 259.

[3] A. a. O. I, 90; II, 126.

[4] Meyer, 129 u. 130. Die von Ratti mitgetheilte Nachricht, dass Correggio in frühester Jugend in Parma gewesen sei und *beinahe als Hausgenosse* bei den Benediktinern gelebt habe, ist unter die Fabeln zu verweisen. (Pungileoni, II, 130.)

Sie sind schlecht gezeichnet und ungeschickt in den Stellungen, aber trotz der Zerstörung und der Restaurirungen kann man doch nicht absolut ausschliessen, dass er die Putten in der Nische selber, die in einer mantegnesken Verschlingung von Zweigen spielen, gemalt habe. Die Verkürzungen sind mit Sicherheit behandelt, die Formen blühend, die Köpfchen lächelnd und die Augen lebhaft. Der Kopf des Kindes auf der rechten Seite, das in die Höhe blickt, ist vollständig correggesk. Das Fresko ist ausgebessert und in unwürdig schmutzigem Zustande, es müsste erst gereinigt werden, ehe man irgend ein Urtheil darüber abgeben kann.



Kloster von Torchiara, bei Parma.

Padre Baistrocchi giebt noch an, dass Allegri, während er in Parma thätig war, mit seinem Schüler Francesco Maria Rondani auch in der reichen Abtei von Torchiara gewesen sei, für die auch Marc' Antonio Zucchi die kostbaren Geräthe verfertigt hat, die jetzt im R. Museo d'Antichità aufbewahrt werden. Er fügte als Beweis hinzu: „In einem Gemache dieser Abtei, dem ersten neben der Eingangspforte, ist ein anmuthiger Fries mit kleinen Putten gemalt, die eine Ziege zum Opferaltar führen, während andere eine Schwalbe in der Hand halten."[1]

Aus diesen, jetzt zerstörten Bildern, die später Rondani zugeschrieben wurden,[2] kann man schliessen, dass Correggio sich darauf beschränkte, die Arbeit vorzubereiten oder seinen Schülern bei der Arbeit zu helfen.

Die Fresken in S. Giovanni Evangelista konnten nicht so schnell und ununterbrochen, wie es die Mönche und der Maler selbst gewünscht hätten, ausgeführt werden, wegen der verschiedenen Familienangelegenheiten, die Letzteren belästigten, und wegen der politischen Ereignisse, die mit der Gewalt eines Orkans über Parma hereinbrachen.

[1] Siehe die Biographien von Correggio u. Rondani in: *Notizie dei pittori* etc. Handschrift in der Miscellanea No. 1106, in der R. Biblioteca Palatina zu Parma.

[2] PUNGILEONI, I, 91; II, 130 u. 131.

Nachdem Franz I. durch den berühmten Kampf am 13. September 1515 das Herzogthum Mailand erobert hatte, fielen auch Parma und Piacenza in seine Hände. Leo X., der sich erst scheinbar in sein Geschick ergeben hatte, im innern Herzen aber den Verlust dieser beiden hervorragenden Städte nicht verschmerzen konnte, verband sich schliesslich 1521 mit Carl V., den Florentinern und dem Herzoge von Mantua mit der Abmachung, dass ihm gestattet sein sollte, sie wieder an sich zu bringen und auch Ferrara den Este zu entreissen. Diese Verträge und ihre Ausführung blieben jedoch nicht so verborgen, dass Lautrec, der General-Gouverneur des Königs von Frankreich in der Lombardei, nicht davon Kunde erhalten hätte. Er verstärkte daher die Besatzung von Parma und besetzte Busseto und den Staat Cristoforo Pallavicinos.

Der Anführer der Verbündeten Prospero Colonna ging nun sogleich auf Parma los. Ende Juli schlug er sein Heerlager schon an der Enzabrücke auf. Aber die Franzosen hielten sich zu sehr in der Defensive, als dass es ihm möglich gewesen wäre, einen Schlag zu versuchen. Sie befestigten die Stadt, indem sie 5000 italienische Fusssoldaten unter Federigo Gonzaga, dem Herren von Bozzolo, und 400 Lanzenträger unter Tommaso Fois, dem Herren von Lescuns, zusammenbrachten. Der Versuch der Verbündeten missglückte natürlich und sie wandten sich daher mit ihrer Hauptkraft gegen Mailand, das sich ergab. Da Cremona sich nun auch gegen das französische Joch auflehnte, sahen sich die Königlichen gezwungen, von Parma aus dort hinzueilen. Kaum aber war Parma von Vertheidigern entblösst, als Vitello Vitelli mit einer kleinen Schaar Päpstlicher auf dem Wege von Modena nach Piacenza daran vorbeizog. Die Bürger sahen ihn beinahe wie einen Boten vom Himmel an, der sie von den französischen Bedrückern befreien konnte, und riefen ihn hinein. So kam Parma wieder an den Papst, der darauf Francesco Guicciardini sandte, um ihren Treueschwur zu empfangen und sie zu regieren.

Aber das Unheil war noch nicht zu Ende. Federigo Gonzaga, dem der Rückweg abgeschnitten war, versuchte einen kühnen Schlag, indem er unerwartet am 20. Dezember vor den Thoren der Stadt erschien und sie mit Artillerie zu bestürmen begann. Bei den ersten

Schüssen wurden die Parmigianer von Schrecken befallen und waren sogar, trotz der muthvollen Ermahnungen des Gouverneurs, nahe daran, die Uebergabe zu beschliessen. Aber die Erinnerung an die vergangenen Qualen und das Beispiel der kleinen Besatzung, die den Belagerern Stand hielt, erweckten neues Vertrauen und mit dem Vertrauen kühnen Muth. Die Vornehmen, das Volk, der Clerus, ja selbst die Frauen eilen auf die Mauern und kämpfen mit antikem Heroismus, bis Federigo Gonzaga, besiegt und entmuthigt durch die erlittenen Verluste, einen fluchtartigen Rückzug antritt.[1]

Correggio befand sich während dieser Ereignisse nicht in Parma. Diejenigen, welche gedacht haben, dass er in die Heimath zurückgekehrt sei, um sich den Gefahren der Belagerung zu entziehen, haben Unrecht und thun seinem Namen wenig Ehre an! Er flüchtete nicht. Der Vergleich der Daten beweist uns, dass er beim Ausbruche des Krieges schon in Correggio war, wo er natürlich bis zum Abschluss der Ereignisse blieb.

Im April 1521 erhielt er, wie wir gesehen haben, von den Benediktinern einige Summen für seine Arbeiten und ein Füllen und Mitte Mai das Diplom als Bruder und geistiger Genosse der Cassinensischen Congregation. In dieser sogenannten „lettera graziosa" wird er „*egregius Vir Magister Antonius Laetus de Corigia*" genannt.[2] Im Juli, vor Prospero Colonnas Erscheinen am Ufer des Enza, befand er sich schon auf heimathlichem Boden, wo am 26. dieses Monats die Mitgift seiner Frau gerichtlich festgestellt wurde.

Und dort wurde auch am 13. September Pomponio geboren; am 18. September erklärt er, dass er den Francesco degli Affarosi erteilten Auftrag, ihn in seinem Prozesse gegen Romanello degli Aromani, der ihm den Besitz der von seinem mütterlichen Oheim ererbten Güter streitig machte, zu vertreten, zurückziehe. Am 8. November ist er dort Zeuge

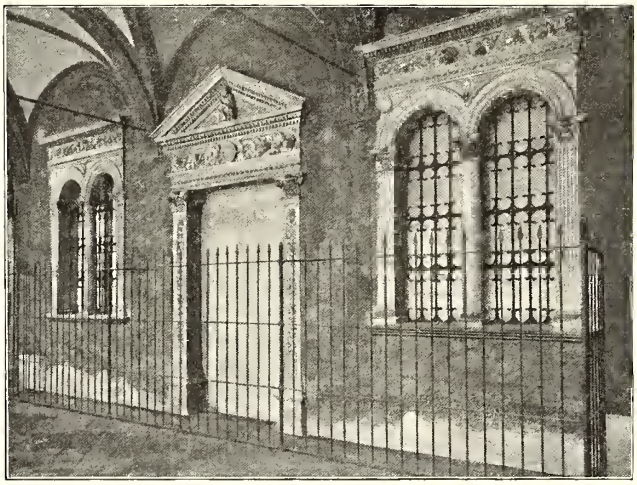
---

[1] Fr. Guicciardini, *Storia d'Italia.* Libro XIV, Cap. II—IV. — Buonaventura Angeli, *Storia di Parma* (Parma, 1591), Lib. V, 482—510. — L. A. Muratori, *Annali d'Italia*, unter dem Jahr 1521. — Amadio Ronchini, *La Steccata di Parma* e *Diploma di cittadinanza ad uno dei difensori di Parma* nel 1521 (*Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria* per le provincie parmensi) I, 175—179; VIII, 405 u. ff.

[2] Tiraboschi, VI, 263.

bei einem von Nicolò Mazzucchi ausgefertigten notariellen Akte, und dort wurde ihm endlich durch den Rechtsspruch des Richters Sigismondo Augustoni von Correggio der Besitz der von Francesco Aromani erhaltenen Güter zugesprochen. Dieser Rechtsspruch wurde jedoch von dem anderen Richter, Ascanio Merli, für unanwendbar erklärt, der Prozess annullirt und Correggio in die Kosten verurtheilt.[1]

Mit dem Schlusse des Jahres endeten auch in Parma die Unruhen und Gefahren, aber man findet keine Nachricht darüber, dass unser Maler sich sofort wieder dorthin begeben habe. Es ist auch nicht sehr wahrscheinlich, dass er im Winter seine Arbeit in einer so dunklen Kirche wie die von S. Giovanni wieder aufgenommen hätte, wo Kälte und Feuchtigkeit der Fresko-Malerei unendliche Schwierigkeiten und Hindernisse in den Weg legen mussten. Wir haben in der That gesehen, dass die Bezahlungen erst mit dem 18. April 1522 wieder beginnen und den ganzen Sommer über fortdauern. In diesem Jahre, in dem er eine grosse Thätigkeit entfaltet haben muss, und zwar im Herbst erhielt er den Auftrag für zwei Werke von hoher Bedeutung, von denen weiterhin die Rede sein wird. Wir meinen die *Nacht*, deren wegen er sich am 14. Oktober in Reggio befand, und die Fresken in der Kathedrale von Parma, die ihm am 2. November übertragen wurden. Dies zeigt, welch warmes Lob und welche hohen Erwartungen seine Arbeiten für die Benediktiner hervorriefen. Zu Anfang des Jahres 1523 zwangen ihn die Interessen der Familie, sich von Neuem nach Correggio zu begeben, wo er am 26. Januar, bei der Theilung der Güter zwischen seiner Frau und ihrem Oheim, Giovanni Merlini,

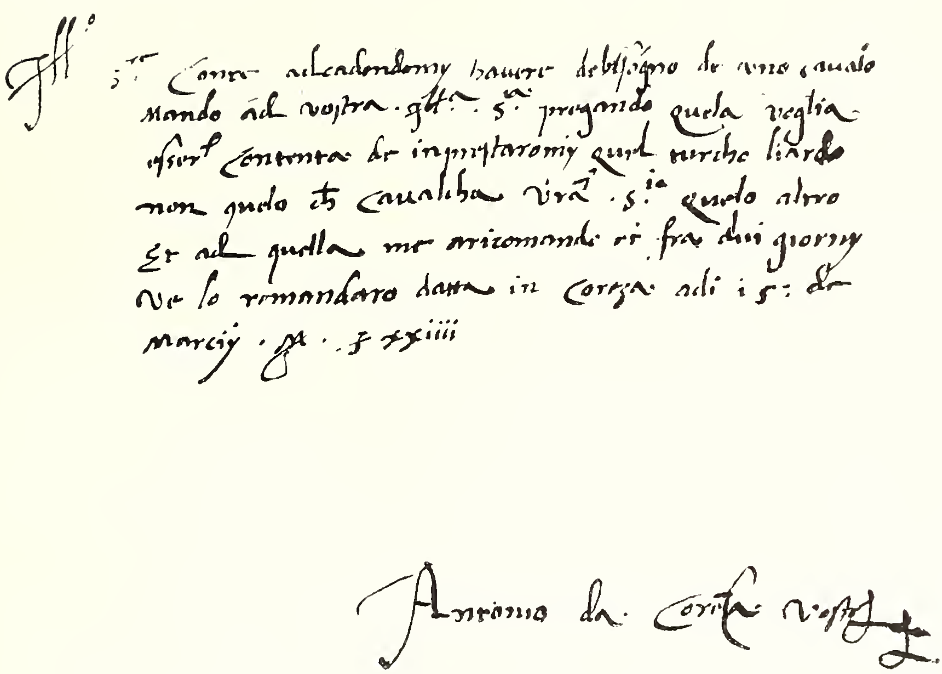


Thür und Fenster im Kapitelhaus von San Giovanni Evangelista.

[1] Pungileoni, I, 128; II, 150 u. 167; III, 60. — Handschriftliche Notizen von Antonioli im Archive von Correggio.

gegenwärtig war.[1] Er konnte jedoch bald zu der friedlichen Thätigkeit in Parma zurückkehren, das er allen Nachrichten zu Folge nicht vor Anfang des Jahres 1525 verlassen hat.

Im Communal-Archiv von Novellara wird ein an den Grafen Allessandro Gonzaga gerichteter Brief aufbewahrt, in dem er sich ein Pferd zu leihen wünscht, mit dem Versprechen, es schleunig wieder zurück zu stellen. Der Brief trägt das Datum „Corregggio, 15. März 1524" und ist von einem Antonio da Correggio unterschrieben. Man



Dokument mit der Unterschrift Antonios da Coreza vom 15. März 1524.

hat es bis jetzt für ein unbestreitbares Schriftstück unseres Malers gehalten und als solches in der 1894 in Parma veranstalteten Correggio-Ausstellung zur Schau gestellt. Aber durch die genaue Vergleichung dieser Urkunde mit zwei authentischen Autographen von ihm sind wir zu der Ueberzeugung gekommen, dass es nicht seine Handschrift ist, wenn es sich auch um den gleichen Namen handelt. Wir haben schon die Wahrscheinlichkeit eines ähnlichen Irrthums angedeutet bei der Erwähnung einer auf einen *Antonio da Correggio* bezüglichen Urkunde, der sich 1512 in Carpi befand. Man muss ausdrücklich bemerken, dass es sich in beiden Fällen nicht um den correggesken

[1] Tiraboschi, VI, 239. — Pungileoni, I, 86. — Magnanini, 100 u. 118.

Miniaturmaler Antonio Bernieri handeln kann, weil dieser 1512 noch nicht geboren war und im Jahre 24 erst acht Jahre zählte.[1] Die Thatsache jedoch, dass er später von Manchen wegen des gleichen Namens *Antonio da Correggio* mit unserem Maler verwechselt wurde, zeigt, wie



Gesammt-Ansicht der Kuppel von San Giovanni Evangelista.

leicht der gleiche Irrthum sich bei Anderen ereignen konnte, die denselben Namen trugen und in der gleichen Stadt geboren waren. Für uns hat es wenig Bedeutung, zu wissen, wer den Gonzaga von Novellara um ein Pferd gebeten hatte, Antonio Allegri war es nicht, und

[1] Tiraboschi, VI, 301, 302 u. 327. — Pungileoni, I, 271; II, 246, 268 u. 271. Bigi, Notizie di A. A. etc. pp. 71—78.

Kopf eines Apostels

(FRESKE IN DER KATHEDRALE IN PARMA).



das genügt uns. Nach der mühevollen Feststellung so vieler Daten gehen wir nun zu den Werken selber über.

Dante Alighieri vergleicht in der Schilderung seines Abstieges zu den Giganten im neunten Kreise des *Inferno* die mit dem halben Körper über den Rand des Abgrundes ragenden Riesen mit den Thürmen, die aus der Ringmauer des alten sienesischen Schlosses Montereggione emporragen. Die Vorstellung des göttlichen Dichters wird in uns lebendig, wenn wir die Kuppel der Benediktiner-Kirche betrachten. Man möchte mit lauter Stimme die Worte wiederholen:

„Gleichwie Montereggiones Zinnen Rund
Zahlreiche Thürme ringsum mächtig krönen.“

Die gigantischen Gestalten von elf Aposteln, in doppelter Lebensgrösse, sitzen rund umher in verschiedenen Gruppen auf den Wolken und sind durch eine lebhafte Schaar blühender Engel mit einander verbunden. In der Mitte schwebt der Erlöser, von einer strahlenden Glorie kleiner Engel umgeben, die sich nach der goldigen Höhe zu abstufen, zum Himmel empor, zu dem der Evangelist von Pathmos auf den Knieen staunend und anbetend aufblickt.

Mit diesen wenigen Worten ist die Darstellung der Kuppel in ihrer ganzen grossartigen Einfachheit geschildert. Aber die Betrachtung ihrer einzelnen Theile würde einen beträchtlich grösseren Raum beanspruchen. Gewaltig durch die Herrschaft über die Formen und den Ausdruck und des Zaubers der Farbe und der Empfindung Meister, bricht unser erst sechs und zwanzigjähriger Künstler die Fesseln, die bis dahin der Malerei auferlegt waren, und unternimmt es, zum ersten Male mit einer einzigen Composition eine riesige Wölbung zu füllen. Vor seiner Zeit war die Malerei ruhig an den Stellen geblieben, welche die Ornamentik ihr anwies, die Künster nahmen sogar gern ihre Hilfe in Anspruch und theilten die Wölbung und Kuppeln in Abschnitte, die sie wie einzelne Gemälde ausmalten.

Wie hätte er aber in abgesonderten und begrenzten Feldern die *Furchtbarkeit* des Vorwurfs auszudrücken vermocht? Wie hätte er durch einzelne, durch Rahmen getrennte Gestalten von Heiligen in ascetischer Ruhe, in unbeweglicher Extase die gewaltige Entzückung der Apokalypse wiedergeben können?

Der alte h. Johannes, dessen Haar und Bart so „weiss wie schneeige Wolle“, dess' Blick voll feurigen Glanzes, steht auf dem Gipfel des Berges Pathmos und sinnt über das Buch, das auf den Flügeln des symbolischen Adlers ruht. Er denkt an Jesus, an seine Apostelgefährten, die vor ihm dahingegangen sind. Er allein ist geblieben von den Helden, die die Worte des Messias sammelten und in alle Welt



Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

verbreiteten. Aber in seinem entzückten Geiste wird der Gedanke zur Vision, er sieht sie Alle im strahlenden Himmel wieder, sinkt auf die Knie, streckt die zitternden, runzligen Hände in die Höhe und erblickt den emporsteigenden Gott. Dieser „gleicht einem Menschensohne und ist in einen bis auf die Füsse herabreichenden weissen Mantel gehüllt,“[1] weil es heisst, „wer überwindet, der soll mit weissen Kleidern angelegt werden,“[2] seine Augen „gleichen einer Feuerflamme, seine Füsse sind gleich wie Messing, das im Ofen glüht, seine Stimme ist wie gross Wasserrauschen.“

[1] Offenbarung Johannis, I, 13.

[2] Offenbarung Joh. III, 5.

Die Köpfe des Erlösers und des h. Johannes haben mantegneske Züge, sind aber viel breiter gezeichnet und gemalt. Sie gleichen einander, obgleich der eine von der reinen Freude beseelt, die Erde und den Tod hinter sich gelassen zu haben, und der andere von Staunen über einen unnatürlichen Vorgang erfüllt ist. Die Gestalt des h. Johannes hat jedoch einen ungünstigen Platz erhalten. Sie steht hinter dem



Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

Beschauer, wenn er die Jesusgestalt vom perspectivischen Punkte aus betrachtet. Da sie ausserdem mit den Füssen auf dem Rahmen steht, so wird sie von diesem beinahe ganz verdeckt. Aus diesen Gründen entgeht sie den meisten Beschauern. Die beiden alten Apostel, die in den Wolken gerade über dem h. Johannes sitzen, sind durch die Verschlingung ihrer Arme und einen grünen Mantel, der über die Kniee beider gebreitet ist, zu einer plastischen Gruppe vereinigt. Der Putto, der mit erhobenem linken Arme unter ihnen steht, ist aufs engste mit der Composition verbunden. Links von ihnen sitzen oder stehen in den Wolken drei schöne kräftige kleine Engel. Nur von einem von ihnen ist die ganze Figur zu sehen, die sich durch die Neuheit der

Geberde und den Ausdruck der Befriedigung im Gesichte auszeichnet. Der folgende Apostel neigt das Haupt vor, indem er seine Gefährten betrachtet, aber sein rechter Arm ist nach rückwärts gebogen und berührt das Bein eines vierten Apostels.

Durch diesen Kunstgriff und durch die geniale Einschiebung eines Putto, der von hinten gesehen, sich zwischen sie zu drängen sucht,



Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

hat der Maler die Einsamkeit dieser mächtigen Gestalt, so zu sagen, unbemerkbar gemacht. Da es elf Apostel sind, die sich im Kreise erheben, so musste, wenn sie in Gruppen von je Zweien getheilt wurden, nothwendiger Weise dieser eine wie isolirt bleiben. Den gelblichen Mantel, der seine Kniee bedeckt und weit über die Wolken hernieder wallt, benutzt ein anderer Schelm mit langen blonden Locken, der ihn über sich gezogen hat und sich mit beiden Händen an ihm festhält, als Spielzeug. Die folgende Figur, mit dichtem kastanienbraunen Haar, die sich braun von dem hellen Grunde abhebt, schaut scharf nach vorn und deutet auf den h. Johannes. Ein halb hingestreckter Engel folgt seinem Wink und betrachtet den Evangelisten, während ein anderer

sich erhebt und ihm zutraulich ein Händchen auf die Schulter legt. Der nächste Apostel richtet den lebhaften Blick auf den Erlöser und lässt sich in seiner Betrachtung nicht durch den Putto stören, der sich an seinen himmelblauen Mantel geklammert hat. Unter ihm vergnügen sich zwei Engel damit, in die Wolken einzutauchen.

In dem freien Himmelsraume, der diese Gruppe von der nächsten



Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

trennt, schwebt ein von dunstigem Lichte verschleierter Engel, und jenseits erblickt man die Gestalten von zwei Giganten, die einen der schönsten Theile des Gemäldes bilden. Der erste, im Profil dargestellte, mit braunem, wirrem Haar und Bart, in einen weiten grünen Mantel gehüllt, erhebt die Hand und spricht zu dem jungen, ganz nackten Apostel, der mit der Feierlichkeit einer antiken Gottheit auf dem gelben Mantel sitzt, den leicht schwebende Engel unter ihm ausgebreitet haben. Mit dem linken Ellbogen stützt er sich auf die Schulter eines kleinen Engels, der die Last empfindet und sich damit hilft, dass er sich auf ein anderes Kind lehnt, das sich unter dem Gewicht niederbeugt. Das apollinische Köpfchen mit den blonden Locken, dem lebensvollen Auge,

die würdige Geberde und die massvolle Modellirung des Nackten, ohne anatomische Uebertreibung, die vollendeten Proportionen, machen diese Gestalt zu einem Schönheitsideal, das sich den besten Werken der antiken Skulptur an die Seite stellen lässt.[1]

Andere, zwischen den grossen Figuren stehende, sitzende oder sich fröhlich unter den Wolken umher tummelnde Engel beleben den ganzen



Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

Kreis, wie die Blumen eine Guirlande. Zu Füssen und zwischen den Beinen des anderen Apostels mit dem röthlichen Haar und den rosigen Fleischtönen, und unter seinem himmelblauen Mantel sind Andere gruppirt, die harmlos herum spielen, wie die Putten um die antike symbolische Statue des Nil. Einer von ihnen hat sich ihm ohne Weiteres an seinen Fuss gehängt und blickt in die Höhe. Das sanfte Antlitz des Mannes

[1] Von diesem Apostel und dem darunter stehenden Engel befindet sich eine bemerkenswerthe Skizze Correggios in Röthel im Louvre. Bei der Uebertragung in das Fresko veränderte der Maler die Kopfhaltung der Hauptfigur. Eine andere Zeichnung, die eine Gruppe von drei Aposteln und mehrere Engel auf Wolken darstellt, befindet sich in der Albertina. Man kann wohl annehmen, dass diese Skizze für die Kuppel entworfen worden sei, dass sie aber in der Folge durch andere Gestalten ersetzt worden ist.

scheint Wohlgefallen an dem Spiele auszudrücken, im Gegensatz zu seinem strengen in Profil gesehenen, neben ihm sitzenden Nachbar mit dem zerzausten Haar, der die eine Hand auf dem Schosse liegen lässt, die andere nach rückwärts aufstützt, als wollte er sich herabbeugen, um den h. Johannes zu betrachten. Nach derselben Richtung wie er sitzen schliesslich die beiden letzten Kolossalfiguren. Der h. Petrus mit weissem



Correggio. Apostel und Engel. Aus der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.

Haar und Bart, in gelbem Mantel, der ihn wenig bedeckt, hält in der Rechten den goldenen Schlüssel und die Linke zum Himmel erhoben, als wollte er den aufsteigenden Christus dem Evangelisten von Pathmos zeigen; diesem hat sich auch der ganz nackte h. Paulus zugewendet, der in sich gekehrt dasteht, das Kinn in die Hand gestützt. Die Putten, die sich auch ihnen nähern, blinzeln fröhlich durch die Wolken, aber sie drängen sich nicht mit der gewohnten lustigen Dreistigkeit heran und berühren auch nicht ihre Körper. Vielleicht flösst die Strenge der beiden Apostelfürsten ihnen Respekt ein.

Die Dunkelheit, in der diese Kuppel, die von dem Lichte, das durch die vier kleinen Löcher hineindringt, wenig oder gar nicht erleuchtet wird, mehr als drei und ein halbes Jahrhundert lang gehüllt

geblieben ist, hat zur Folge gehabt, dass ihr Werth, und wenn wir so sagen dürfen, auch der Correggios nicht in vollem Masse anerkannt worden ist. Allerdings haben Paolo Toschi und seine Schüler wie alle anderen Fresken Correggios auch dieses zuerst in Aquarell und dann im Stich reproducirt, aber so sehr man auch ihre wirklich vortreffliche Arbeit bewundern mag, besonders wenn man bedenkt, dass sie bei gewissen, halb zerstörten Theilen diese nicht sowohl reproduciren, als reconstruiren mussten, so lässt sich doch nicht leugnen, dass sie häufig anstatt die Linien und den Ausdruck der Originale auf das allergenaueste wiederzugeben, ihren individuellen Ausdruck und ihren Schulstyl hineingetragen haben. Es ist so in dieses Reproductionswerk ein akademischer Hauch gedrungen, der Alles versüsslicht und mildert, und der Correggio den arkadischen Beinamen des *pittor delle grazie* eingetragen hat. Thatsächlich besitzt Italien aus der Renaissance wenig Werke von grösserer Macht der Empfindung und Ausführung als diese Kuppel.



Studie zu einem Apostel von Correggio. Paris. Louvre.

Die Gestalten der Apostel und des Erlösers haben bei aller Grossartigkeit das richtige Verhältniss der Muskeln, ohne in das Schwächliche, Langgestreckte zu verfallen. Michelangelo erreichte die Kühnheit und Muskelkraft dadurch, dass er die anatomische Zeichnung übertrieben hervorhob, und schuf damit eine Schule, die, wie Benvenuto Cellini von Bandinelli sagte, damit endigte, dass sie statt Figuren *Säcke mit Melonen* machte. Correggios gemässigter Sinn erreicht die

Kraft und die *Furchtbarkeit* ohne die Schönheit und Würde zu verändern. Hier ist keine unpassende Stellung, keine Bewegung, die nicht den *hohen Geistern* entspräche, die Gottes Wort verbreiteten. Wenn die nackten Gestalten auch die steife und schüchterne Haltung, die dem vierzehnten Jahrhundert eigen war, verloren und sich in höchster Kraft entwickelt haben, so fehlt ihnen doch keineswegs die ihnen zukommende hohe Würde.

Der Schwarm der nicht mehr anämischen und mystisch ruhigen Kinder steht durch die Kraft ihrer gesunden, blühenden Formen in vollkommener Harmonie mit jenen Kolossen. Diese kleinen Körper bewegen, tummeln und verschlingen sich in vollkommenem Einklange mit den ruhigen Giganten, grade weil sie schon übereinstimmende Formen zeigen, die hoffen lassen, dass sie, herangewachsen, ebenso mächtig und stark sein werden.



Correggio. Die Symbole der Evangelisten.
Studie für die Kuppel von San Giovanni Evangelista in Parma. Paris. Louvre.

Die Fleischtöne, die so saftig sind, als ob unter der gemalten Epidermis das Blut flösse, der Glanz in den Augen der ernsten Apostel, der lebhafte Blick und das Lächeln der unruhigen Putten, der Lufthauch, welcher ihre blonden Locken flattern lässt, die langen Bärte, das Haar und die Mäntel der Heiligen, Alles vereint sich, um das *Feuer des Lebens* in dieser wunderbaren *Vision* zur Erscheinung zu bringen.

Aber erst jetzt ist es gestattet, sie in ihrer ganzen Herrlichkeit zu bewundern und zu geniessen. Wie wir schon gesagt haben, musste sich dreihundertsiebzig Jahre lang das Auge des Beschauers abmühen, um

in dem drückenden Halbdunkel der Kirche Farben und Formen zu erkennen; da tauchte 1894 der Gedanke auf, durch einen Kranz von mehr als hundert unter dem Gesims verborgenen kleinen elektrischen Lampen das Meisterwerk zu erleuchten und zu enthüllen. Die Idee wurde von Giovanni Mariotti aufgegriffen und verfochten, dem man die Ausführung des Planes verdankt, so dass heute jeder Verehrer Correggios sich an dem Anblick dieses Werkes ergötzen kann. Das allmählig auftauchende Licht „erscheint wie ein leuchtendes Stückchen Himmel, der sich unerwartet in der heiligen Dunkelheit der Kirche öffnet" und „wenn das Licht zu schwinden und zu erlöschen beginnt, dann scheint es, als ob Christus, die Apostel, Sankt Johannes, die Engel, die Wolken, ja, die ganze Vision sich in das blaue Firmament verlören, von wo sie sich uns kurz vorher genaht hatten, um unsere Seele mit Staunen und Freude zu erfüllen."[1]

In den vier Stücken des Frieses zwischen den kleinen Fenstern hat Correggio zwischen Bändern und Verzierungen die Symbole der Evangelisten grau in grau gemalt. „Es waren, wie man in der Offenbarung liest, vier Thiere. Das erste war gleich einem Löwen, das zweite gleich einem Kalbe, das dritte hatte ein Antlitz wie ein Mensch und das vierte glich einem fliegenden Adler." — Diese Symbole erscheinen hier nicht unbeweglich und isolirt wie in den früheren Skulpturen und Bildern, sondern sie sind je zu zweien in zärtlicher Vertraulichkeit zusammengestellt. Zuerst umarmt der Engel des h. Matthäus zärtlich den Adler des h. Johannes. In einer anderen Abtheilung drückt der Adler seinen Schnabel auf das Maul des beflügelten Kalbes des h. Lucas, das sanftmüthig still hält. Dann sieht man dieses wieder mit dem Löwen des h. Marcus, an dessen Kopf es zärtlich den seinigen reibt. Schliesslich erscheint wieder der Engel, der den Löwen liebkost.[2]

---

[1] E. Panzacchi, *Il Correggio* (in *Natura ed Arte* Milano, 1894. — Anno III, nn. 18 u. 21) — Ein anderer Artikel desselben Verfassers findet sich in dem Bande *Al rezzo* (Roma, 1882) pp. 115—123.

[2] Von den beiden Gruppen mit dem Engel befindet sich die Zeichnung im Louvre. Im *Catalogue sommaire des dessins, pastels etc.* (Paris, o. Jahr.) ist der Bedeutung oder der Beziehung zu den Gemälden nicht Erwähnung gethan. Es heisst einfach „*Enfant ailé assis, tenant un aigle. Enfant tenant un lion ailé.*" Die andere Zeichnung eines Apostels aus der Kuppel wird nur: „*Étude d'homme nu porté par un ange*" genannt. Ein solcher Katalog ist, wie man sieht, ziemlich überflüssig.

Correggios Geist, der Allem Leben und Bewegung verleihen möchte, offenbart sich auch in diesem Fries, der für den unten stehenden Beschauer fast ganz verdeckt ist.

Die bisher beschriebenen Fresken, die wir in allen Theilen in der Nähe geprüft haben, zeigen eine bedeutend breitere und entwickeltere Technik als die in der Camera di S. Paolo. Die leuchtenden Stellen sind fast durchweg auf den dunklen Grund aufgesetzt und nur an kleinen Stellen sind die Schatten durch Schraffirung verstärkt. Die Fleischtöne, besonders in den Gesichtern, sind durch eine vollständige Verschmelzung der Farben auf der Palette hervorgebracht und ohne die Drücker, wie sie Tizian und seine Nachfolger liebten. Hier ist keine Unterbrechung der Töne, keine breiten, fetten und einzeln bemerkbaren Pinselstriche, sondern Continuität der Abstufungen und der verschwimmenden Farbentöne, wie in der Wirklichkeit. Dennoch verlieren diese Cyklopengesichter und Gestalten, die so fein gearbeitet sind wie die kleinen Figuren auf den Oelbildern, nichts von der nothwendigen Energie, und erscheinen, wenn sie auch sichtlich beschädigt sind, doch auch in der Entfernung nicht flau.

Durch zwei Drittel der Wölbung geht ein handbreiter Sprung. Einige Theile der Malerei sind durch ein dichtes Netz von Rissen vom Grunde losgelöst und verdorben, andere sind bis auf den Mauerputz zerstört. Zu diesen Uebeln, die man hier und da bemerkt, kommt noch eines, das das Ganze entstellt. Der Qualm des Weihrauchs und der Fackeln, besonders bei den grossen Trauerfeierlichkeiten, die unter der Kuppel stattfinden und mehrere Tage währen, und bei denen tausende von Wachskerzen ununterbrochen brennen, hat das ganze Gemälde mit einem öligen Schleier umhüllt, die Schattenparthien gebräunt und die Lichter verlöscht. Wenn man nur mit der Hand über die Malerei streift, so wird diese schwarz, während die Farbe klar wird und ihre ursprüngliche Frische zeigt.

Eine gute und gewissenhafte Reinigung, die schon in Erwägung gezogen wird, könnte der ganzen oberen Wölbung zu grossem Vortheil gereichen. Von den Gemälden der Gewölbezwickel wird aber leider nur wenig mehr zu retten sein, da sie in Folge der durch die darüberliegenden Fenster eingedrungenen Feuchtigkeit mit einer weissen Schicht von Salpeter und Schimmel bedeckt sind und breite Strecken pulverisirter



Correggio. Die hh. Lucas und Ambrosius.



Correggio. Die hh. Marcus und Gregorius.
Gewölbezwickel der Kuppel von San Giovanni Evangelista. Parma.



Correggio. Die hh. Johannes und Augustinus.



Correggio. Die hh. Matthäus und Jeremias.
Gewölbezwickel der Kuppel von S. Giovanni Evangelista. Parma.

Farbe aufweisen. Die erhaltenen Theile legen aber noch Zeugniss ab von dem ehemaligen Glanze. In den acht Ecken, die durch das Zusammentreffen der Bögen mit dem Friese gebildet werden, sind acht kleine Putten auf dem Gesims ausgestreckt oder hängen an Palmenzweigen und an Laub- und Fruchtguirlanden, sie sind von einer erhabenen Formenschönheit und ihre Antlitze vom süssesten Lächeln durchstrahlt. Wir können uns nicht erinnern, jemals schönere Geschöpfe gesehen zu haben! In jedem der Zwickel ist ein Evangelist und ein Kirchenvater dargestellt, die in Unterhaltung mit einander begriffen auf den Wolken sitzen, und zwischen denen sich fröhliche Putten herumtummeln. Unter der Mitte der Kuppel stehend, dem Hauptschiff zugewendet, sieht man im linken Gewölbezwickel den h. Lucas auf dem Kalbe sitzen. Er trägt ein himmelblaues Gewand und einen violetten Mantel, hält die eine Hand auf das auf seinem Schosse ruhende Buch und die andere an's Ohr, um sich nicht von dem Geräusche stören zu lassen, während der h. Ambrosius in weissem, reich mit Gold gesticktem Bischofsgewande, dem ein Engel die Mitra hält, ihm vorliest, was er geschrieben hat. Im rechten Zwickel sitzt der h. Marcus, in ein mattbraunes Gewand und hellblauen Mantel gekleidet, die Rechte auf dem Rücken des röthlichen, brüllenden Löwen gestützt und ein Buch in der Linken, neben dem h. Gregorius, der in päpstlichem Gewande, den Blick zum Himmel gerichtet, vor dem Niederschreiben auf das Wort lauscht, das ihm der heilige Geist in's Ohr flüstert. Der Putto neben ihm hält die Tiara und das Kreuz.

Weniger von der Feuchtigkeit und dem Salpeter zerstört sind die gegenüber liegenden Zwickel. In dem einen sitzt neben dem Adler der jugendliche h. Johannes, dem die blonden Locken bis auf die Schultern herabfallen. Er trägt ein hellblaues Kleid, einen rothen Mantel und hat ein aufgeschlagenes Buch auf den Knien. Er stellt, sie an den Fingern herzählend, dem h. Augustinus Fragen, der mit der Geberde diese Aufzählung wiederholt, wobei er ihn aufmerksam betrachtet. Augustinus trägt ein goldenes Messgewand über dem grünlichen Hemd, der Putto hält ihm die Mitra und den Bischofsstab.

Ein Engel, in lichtgrünlichem Gewande mit himmelblauen Flügeln hält vor dem h. Matthäus ein dickes Buch, während dieser sich nach rückwärts wendet, um zu sehen, was der alte h. Hieronymus schreibt.

Dieser hat einen kahlen Kopf und langen weissen Bart. Sein Kardinalshut wird von dem auf dem Sims ausgestreckten Putto gehalten und nicht wie gewöhnlich von dem Pagen, dessen Stelle der symbolische Engel eingenommen hat. Auch hier sind die Farbentöne der Gewänder zart und vertrieben.

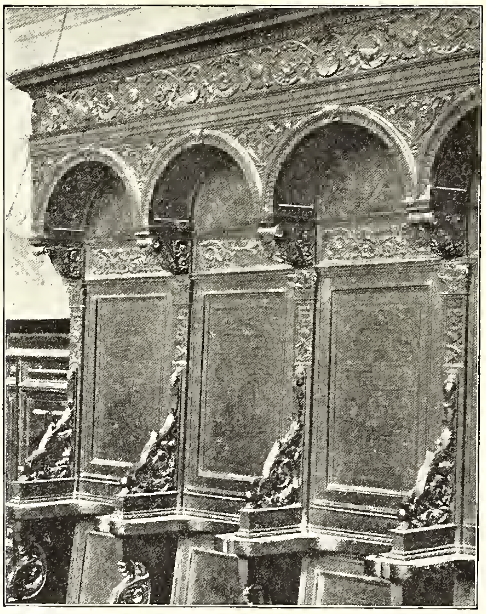
Die Mässigung, welche wir bei den nackten Gestalten der Wölbung erwähnten, bemerken wir auch in diesem Theile der Kuppel in der Behandlung der Stoffe. Nicht weniger feierlich als die Apostel sind diese Gelehrten und Evangelisten, mit ernster Stirn und nachdenklichem Auge, Denker, die die theologischen Geheimnisse erforschen. Ein gleicher Adel der Stellungen ist nur in einigen Gruppen der *Disputa del Sacramento* von Raffael zu finden, mit dem Correggio sich hier in Bezug auf den Vorwurf und die Auffassung desselben begegnet.

Schliesslich hat der Maler unter den vier grossen in Kassetten eingetheilten Bogenwölbungen innerhalb der acht ovalen Guirlanden mehrere Figuren in Chiaroscuro, in einer Art von Sepiaton gemalt, die fast nie studirt und oft sogar nicht einmal betrachtet, oder seinen Schülern zugeschrieben worden sind, aber zweifellos von ihm selbst herrühren. Man erblickt den *h. Joseph* mit dem blühenden Stab, *Moses,* der erstaunt die Flamme betrachtet, die auf dem Dornbusch brennt, ohne ihn zu verzehren, *Elias* auf dem feurigen Wagen, *Daniel*, der unberührt zwischen den Flammen schwebt, die aus dem Ofen steigen, zu dem er verdammt wurde, weil er die Goldstatue, die der König Nebucadnezar hatte anfertigen lassen, nicht hatte anbeten wollen, *Jonas,* der von dem Wallfisch an's Ufer gespien ist, von dem man nur den riesigen Kopf sieht, *Simson,* der die Flügel des Thores von Gaza auf den Berg gegenüber von Hebron trägt, *Abrahams* Opfer und schliesslich *Kains* Brudermord.

Aus diesen plastischen Formen in ruhig wirkenden Stucktönen und aus den Gesimsen von nachgeahmtem Marmor entwickeln sich die Farben der Zwickel harmonisch in kräftigen, aber nicht harten oder übermässig starken Tönen, mit augenscheinlich beabsichtigter Vermeidung des Roth, das man nur an wenigen, von einander entfernten Stellen und noch dazu fast immer in gedämpftem Tone bemerkt. Statt dessen überwiegt das Himmelblau in verschiedenen Schattirungen und das ihm im chromatischen Werthe verwandte Grün. Aber gerade durch das

Vorherrschen dieser kalten dunkeln Töne gewinnen die Fleischpartien der Putten und Giganten an Kraft und Macht, und die Klarheit der Wolken und das Gold des Himmels, zu dem Christus aufsteigt, nehmen Glanz und Durchsichtigkeit an.

In der Kuppel des Domes von Parma wird Correggio eine noch grössere Technik zeigen und mit unerreichbarer Intuition die seltsamsten und schwierigsten Verkürzungen des menschlichen Körpers beherrschen, er wird die grösste Lebenswahrheit und das strahlendste Lächeln hervorbringen, aber durch das allzu grosse Gedränge der Figuren, durch die übermässigen Verdrehungen der Körper und die wallenden Gewänder, die schon zu faltenreich und bewegt sind, wird er mitunter etwas ungestüm und verworren erscheinen.



Chorstühle in San Giovanni Evangelista zu Parma.

Es wird dem Beschauer vorkommen, als habe er nicht Augen und Auffassungskraft genug, um Alles zu bewundern und zu verstehen; aber wenn er sich glücklich fühlen, ein inneres Wohlgefühl und süsse Freude empfinden will, dann wird er zur Betrachtung der Kuppel von S. Giovanni zurückkehren. —

Unter den Geldanweisungen, die Correggio für die Arbeiten in der Kirche, die denen in der Kuppel folgten, erhielt, erscheint sogleich die für die *grosse Kapelle* oder Tribuna. Heute jedoch steht an Stelle des Originalfreskos, von dem nur noch wenige Ueberreste erhalten sind, eine Kopie.

Im Jahre 1586 beauftragten die Benediktiner-Brüder den bologneser Maler Cesare Aretusi, der kurz vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts geboren war, eine Kopie davon anzufertigen. Im folgenden Jahre wurde die ganze Apsis zerstört, um die Kirche zu erweitern, und Cesare übertrug die Kopie unter Beihilfe von Ercole Pio und Giovanni Antonio Paganino auf die Wand der neuen Apsis. Malvasia[1] und

[1] *Felsina pittrice* (Bologna, 1844) I, 250, II, 80.

Ruta[1] erzählen, dass Aretusi seinerseits Agostino und Annibale Caracci damit beauftragt hatte, die Kopie des Originals zu verfertigen, von der sechs Jahre früher Annibale verschiedene Zeichnungen gemacht hatte.[2] Das wird sich in der That so verhalten. Im Palazzo del Giardino zu Parma sah man bis 1734 verschiedene grosse carracceske Gemälde auf Leinwand, die gerade die Apsis von S. Giovanni wiedergaben.[3]



Apsis von San Giovanni Evangelista von Cesare Aretusi, nach Correggio.

Sie befinden sich jetzt im Museum zu Neapel und müssen uns in der That zu der Annahme veranlassen, dass sie zu dem von Malvasia und Ruta erwähnten Zwecke gedient haben, weil die Figuren nicht einzeln oder in bestimmten Theilen dargestellt sind, oder so, dass sie

[1] *Guida ed esatta notizia ai forestieri delle pitture che sono nelle chiese di Parma* (Parma 1752) p. 57.

[2] Diese Zeichnungen werden in der Gallerie zu Parma aufbewahrt. Andere befinden sich im Erzbischöflichen Palaste derselben Stadt. Siehe auch Bottari, *Lettere artistiche*, II, 253 u. 306, VII, 371, und Campori, *Cataloghi ed inventari*, 242 und 244.

[3] Malvasia, A. a. O. I, 356.

ein selbständiges Gemälde bildeten, sondern ganze Theile aus dem Gemälde wiedergeben, so dass an den Rändern Stücke von unterbrochenen Figuren zu sehen sind. Als gewissermassen erschöpfender Beweis kann auch gelten, dass Agostino und Annibale Caracci gerade 1586 in Parma sich aufhielten.[1]

Aber wie sehr hatte in der kurzen Zeit der Kunstsinn schon an Kraft verloren! Wie waren die Benediktiner gegen ihre Vorgänger aus der Art geschlagen! Und doch hat der Vandalismus, mit dem sie ein solches Kunstwerk niederrissen, um nicht irgend eine Bequemlichkeit bei den grossen heiligen Ceremonien zu entbehren, neben scharfem Tadel doch auch Vertheidiger gefunden.

Unter ihnen befindet sich sogar ein Biograph Correggios! „Da das Volk — so schreibt Pungileoni — nach der frommen Sitte jener Tage sich drängte, den heiligen Handlungen beizuwohnen, so mussten die Mönche der gebieterischen Nothwendigkeit weichen und den Chor weiter zurückschieben, um der andächtigen Menge Platz zu schaffen.“ Aus diesem einzigen Grunde zerstörten sie ein Meisterwerk! Man begreift nicht, dass sie nicht lieber daran dachten eine Seitenkapelle an die Apsis auf dem Terrain der Küchengärten anzubauen! — Aber die Gründe, die jener Geschichtsschreiber anführt, werden noch schlechter, wenn er, um den Fehler zu entschuldigen, hinzufügt, dass man sehr froh sein konnte über die Kopie Aretusis, weil sie sehr schön war, „dass es nicht an solchen fehlte, die glaubten, dass ihr ursprünglicher Erfinder selber die letzte Hand angelegt hätte!“[2]

In einem grossen goldigen Heiligenschein sitzt Christus, in einen weissen Mantel gehüllt, auf den Wolken, das Scepter in der Linken, und hebt die Rechte in die Höhe, um einen Kranz von funkelnden Sternen auf das Haupt der Jungfrau zu setzen, die ein rothes Gewand und einen himmelblauen Mantel trägt. Sie neigt ihm sanft und freundlich das Haupt entgegen und hat die Arme über der Brust gekreuzt. Zu beiden Seiten dieser Gruppe tauchen in halber Figur der h. Benedikt

---

[1] MALVASIA, A. a. O. I, 268—270. — In der Gallerie zu Parma befindet sich ein von Agostino für die Nonnen von S. Paolo gemaltes Bild, auf dem die Jahreszahl 1586 verzeichnet ist. Es giebt auch einen Kupferstich von ihm aus dem Jahre 1587, der das *Ecce Homo* Correggios wiedergiebt, das sich damals in Parma befand.

[2] A. a. O. I, 135 u. ff., II, 175 u. ff.

und der h. Maurus auf, neben denen sich je ein kleiner Engel befindet, die Bischofsstab und die Mitra halten. Auf der rechten Seite folgt die feierliche, knieende Gestalt Johannes des Täufers mit dem Kreuze. Dicht neben ihm umarmt ein Engel das mystische Lamm. An der entgegengesetzten Seite befindet sich, ebenfalls knieend, der Evangelist Johannes mit dem Buche und dem Kelche in der Hand und dem Adler zu seinen Füssen. Zwischen allen diesen Figuren bewegen sich fröhliche Engel, die sich hinter den beiden Johannesgestalten zu einem singenden und spielenden Chor gruppiren. Ueber dem Ganzen breitet sich eine Wolkenschicht, aus deren Seitenumrandungen wieder zwei Reihen von Engeln hervortauchen. In der Höhe ist der blaue Himmel in einem mantagnesken *Motive* von acht concentrischen Zweigrippen durchschnitten, die durch ein halbkreisförmiges Feston von Früchten und Zweigen festgehalten werden.

Zum grössten Theile unverdient erscheint uns das Lob, das Aretusi für diese Kopie erntete, die wohl im Totaleindruck genügen kann, aber einer näheren Prüfung ihre Schwäche nicht verbergen kann. Wenn man sie mit den beiden Original-Mittelfiguren des Erlösers und der Madonna vergleicht, die aus der Zerstörung gerettet wurden und die sich jetzt in der Königlichen Bibliothek zu Parma befinden, dann merkt man sofort, dass ihr der freundliche Ausdruck, das sanfte Lächeln im Antlitz der Jungfrau fehlt, wie unförmig die Nase Christi und wie hart die Modellirung seiner Brust geworden ist.[1] In den beiden seitlichen Engelgruppen sind einige Köpfe von Aretusi und seinen Mitarbeitern geradezu falsch und entstellt gezeichnet. Es genügt, sie mit den Kopien der Caracci zu vergleichen und vor Allem mit anderen erhaltenen Fragmenten des Originals, die, wie die Gruppe der beiden Hauptfiguren, der Zerstörung entgangen sind und sich im Besitze des Herrn Mond in London befinden.

Mengs und Tiraboschi erzählen, dass einige einzelne Stücke in die Hände von Privatpersonen kamen, und dass sich zu ihrer Zeit drei verschiedene in Rom im Besitze des Marchese Rondanini befanden.[2]

[1] Von der Gestalt der Jungfrau giebt es eine sehr schöne Skizze in Rothstift von Correggio, mit einer kleinen Veränderung des Ausdrucks, im Louvre. Vielleicht ist es dieselbe, die sich im vorigen Jahrhundert in Modena befand. S. TIRABOSCHI, VI, 289.

[2] MENGS, II, 153. — TIRABOSCHI, VI, 261.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dies eben die Fragmente seien, die Herr Mond kürzlich beim Verkauf der Gallerie Dudley erstanden hat, und die Lord Ward gehört hatten.

Zu den Arbeiten für das Hauptschiff, für den Fries, die Pilasterfüllungen, die Gewölberippen und die Gewölbebögen lieferte Correggio nur die Kartons oder bereitete höchstens ein Stück als Probe vor. Dass er im November 1522 durch Vertrag die Verpflichtung übernahm, sie für den Preis von sechs und sechzig Dukaten fertigzustellen, schliesst nicht aus, dass er hierbei, als einer Arbeit von minderer Bedeutung, auch seine Mitarbeiter und Schüler beschäftigt habe.



Der h. Johannes der Täufer. Kopie der Caracci nach Correggio. Parma. Gallerie.

Die Hand des Rondani ist in der Malerei des Frieses ganz deutlich zu erkennen, ebenso wie die des Anselmi in den Gewölberippen, wie sehr sich auch Baistrocchi[1] und Tiraboschi[2] auf Urkunden berufen, um als ihren Schöpfer einzig und allein Correggio hinzustellen. Dieses Mal muss man sich beinahe ganz mit Padre Resta einverstanden erklären, der meint, dass unser Maler den Fries des Gesimses nur gezeichnet und dass Rondani ihn gemalt habe.[3]

Die Composition dieses Frieses mit seiner genialen Vereinigung von farbigen und grau in grau gemalten Figuren ist ganz und gar

[1] *Vite d'Artisti* in der Miscellaneen Handschrift No. 1106 in der Königlichen Bibliothek zu Parma.

[2] A. a. O. VI, 261.

[3] *Indice del Parnasso dei pittori* p. 68.

correggesk. In jedem Felde zwischen den Candelabern (auf deren Kapitälen zwei Putten Tafeln mit verschiedenen Devisen halten), sieht man auf jeder Seite die grosse, in Farben ausgeführte Gestalt einer Sibylle oder eines Propheten. In der Mitte wiederholen sich regelmässig zwei grau in grau gemalte Darstellungen. Die eine stellt eine Versammlung von Personen bei einem Grabmal dar, die andere eine Menge, die dem Opfer eines in den Flammen eines Altars brennenden Lammes beiwohnt.


Die Krönung der Jungfrau nach Correggio. Studie zur Apsis von San Giovanni Evangelista. Paris. Louvre.

Eine aufmerksame Prüfung aller zwölf Felder des Frieses lässt uns jedoch muthmassen, dass eines von ihnen wahrscheinlich ganz von Correggio selbst ausgeführt ist. Es ist das vierte auf der rechten Seite. Allerdings hatte es der Schüler nicht schwer, wenn der Meister ihm die Zeichnung lieferte und ihm an Ort und Stelle auch ein Muster in Farben vorbereitete, nach dem er sich in Bezug auf die Farbentöne und den Effekt richten konnte. In diesem einen Felde ist nichts von der etwas groben rondanesken Ausführung zu bemerken. Die Sibyllen sind auffallend schön, gut gezeichnet, mit strahlenden Augen, die Eine begeistert, die Andere lächelnd. Das Chiaroscuro zeigt nicht mehr die derben Pinselstriche, sondern ist weicher verschmolzen und hat ruhigere Farbentöne.

Unserer Ansicht nach war die Ausführung der ornamentalen Dekoration ganz ausschliesslich Anselmi, einem bedeutend gewissenhafteren und gebildeteren Künstler als Rondani, überlassen worden. Sie wirkt vielleicht etwas kalt und enthält eine übergrosse Anzahl von kleinen Frauengestalten, Tritonen und Thieren, die zwischen dem Laubwerk, den Gefässen und Waffen angebracht sind, ist aber fein und sorgfältig ausgeführt.

Wenn die Kritik sich gezwungen sehen musste, die Ausführung dieser letzten Fresken Correggio abzusprechen, obwohl sie ihm doch sicher in Auftrag gegeben waren, so kann sie dagegen mit freudiger Bereitwilligkeit die wunderbare Lünette über der kleinen Thür neben dem Altar im linken Querschiffe als sein Werk anerkennen. — Der noch jugendliche Evangelist Johannes, dem die in der Mitte gescheitelten langen Haare bis auf die Schultern herabwallen, sitzt, in ein Gewand von verblasstem Violett gekleidet, einen rothen Mantel um die Beine geschlagen, auf dem Architrav neben einem geschnitzten Schemel, auf dem zwei Bücher liegen, von denen das eine mit vergoldetem Schnitt und rothem Sammeteinband versehen ist. Er ist im Begriff, auf einer langen, entfalteten Rolle zu schreiben, die er auf dem Schosse hält. Aber sein Blick schweift geheimnissvoll in die Höhe, wie verloren in dem weiten Raume, aus dem die Stimme herabdringt: „Ich weiss deine Werke und deine Liebe und deinen Glauben und deinen Dienst und deine Geduld!“ Das Erstaunen dieses wunderbar schönen, sanft erhobenen Antlitzes ist in dem ein wenig geöffneten Munde und den flammenden Augen ausgedrückt, deren Pupillen nach rechts in die Höhe gerichtet sind. Der Adler steht nicht nur als unbewegliches Symbol vor ihm, er erfasst mit dem Schnabel die Hauptfeder seines einen Flügels. Einige haben gemeint, er sei damit beschäftigt, sich das Gefieder zu putzen und zu glätten. Der Gedanke ist sehr gewöhnlich und Correggio muss wohl etwas ganz anderes damit haben ausdrücken wollen! — Unzweifelhaft hatte er Gelegenheit gehabt, einen wirklichen, lebendigen Adler zu sehen und zu studiren. Das zeigt die Genauigkeit der Formen und die Leichtigkeit und Abwechselung der Stellungen, in denen er ihn an fünf Mal in dieser Kirche allein wiederholt hat. Es ist nicht mehr der traditionelle Adler der Kunst, in der steifen heraldischen Gestalt, wie er bis dahin von den Künstlern dargestellt worden ist und wie ihn selbst Raffael in seinem Gemälde der h. Caecilia abgebildet hat, es ist das wirkliche Thier in allen seinen Körpertheilen und in der ganzen starken und wilden Eleganz seiner Bewegung. Der Adler hat die Gewohnheit, sich mitunter eine Feder aus dem Flügel zu ziehen. So thut es auch der Adler des h. Johannes in dem feierlichen Augenblicke, als dieser Zeugniss von Gott ablegt und seinen Ruhm und seine Herrschaft von Ewigkeit

Der Evangelist Johannes

(FRESKE IN SAN GIOVANNI IN PARMA).



zu Ewigkeit verkündet. Der Adler bemüht sich, die Feder mit dem Schnabel herauszuziehen, weil es sich gebührt, dass die göttlichen Worte, die den sieben Gemeinen in Asien gesandt werden sollen, mit der Feder geschrieben werden, die sich am höchsten zum Himmel erhebt.

Ausser diesem grossen Schatze von Fresken besass die Kirche noch zwei Oelbilder auf Leinwand, die sich jetzt in der Gallerie von Parma befinden.

Sie schmückten die Wände der fünften Kapelle zur Rechten, in der man heute zwei dunkle und schlechte Kopien erblickt,[1] und sind, wie man annimmt, von Padre Placido del Bono aus Parma bestellt worden. Dieser stammte aus Cassano, war Beichtvater Pauls III. und Begründer dieser Kapelle.[2] Sie blieben bis 1796 an ihrer Stelle, in welchem Jahre sie mit der ersten Beute der französischen Plünderungen nach Paris gebracht wurden, von wo sie dann nach dem Vertrage von 1815 wieder nach Parma zurückkehrten.[3] Es ist jedoch kaum zu glauben, dass die Mönche nicht im vorigen Jahrhundert versucht hätten, sie fortzunehmen und zu verkaufen. Dass sie aber diese Absicht nicht haben ausführen können, verdankt man den an die Herzöge gerichteten Reklamationen der Familie Del Bono.[4]

Placidus, der Sohn des Patriziers Tertullus, verlässt, bewegt von der Rede und Aufforderung des h. Benedictus, die Reichthümer und Bequemlichkeiten seines Hauses. Ihm folgen nach Messina, wohin er sich begeben hatte, um die Lehre dieses Heiligen zu verbreiten, seine Schwester Flavia und seine Brüder Eutychius und Victorinus. Aber während ihre Thätigkeit viele Nachfolger findet, bricht in Sizilien eine furchtbare, barbarische Horde ein, die nicht nur das Eigenthum, sondern auch die Gewissen zu vergewaltigen sucht. Die vier, von heroischem Glauben gestärkten Geschwister schrecken weder die

[1] Nach diesen beiden Bildern wurden viele Kopien gemacht, von denen sich zwei im Prado in Madrid befinden.

[2] J. Affo, *Il Parmigiano servitore di Piazza* (Parma, 1796), p. 85. — Pungileoni, I, 149, II, 187 etc.

[3] In Paris und später in Parma wurden diese beiden Bilder gereinigt und auch etwas in der Farbe aufgefrischt. Sie sind jedoch in leidlich gutem Zustande, da die Restaurirungen sich auf nebensächliche Theile beschränkt haben.

[4] E. Scarabelli Zunti, *Documenti e memorie die Belle Arti parmigiane.* Handschrift im R. Museo d'Antichità in Parma.

Drohungen noch das Märtyrerthum, dem sie heiteren Sinnes entgegen gehen, weil es sie schneller dem Himmel zuführt.[1]

Dieser Gegenstand, der auf dem einen dieser beiden Bilder dargestellt ist, dürfte wohl von D. Placido del Bono selbst ausgewählt sein, wegen seiner Verehrung für die Lehren des h. Benediktus und zu gleicher Zeit für den Heiligen, dessen Namen er trug.



Studie zum Martyrium der hh. Placidus und Flavia von Correggio. Paris. Louvre.

Im Louvre wird eine Röthelzeichnung von Correggio aufbewahrt, in der wir eine von dem Gemälde stark abweichende Studie der Composition besitzen.[2]

Der Vergleich zwischen dieser ersten Idee und dem vollendeten Werke ist nicht ohne Bedeutung, weil er klar zeigt, wie unser Meister sich mehr und mehr von der symmetrischen Anordnung zu entfernen und der Handlung Bewegung und Abwechselung zu verleihen suchte.

[1] *Acta Sanctorum* unter dem 5. Oktober. — Giovanni Croiset, *Le vite dei Santi* (Venezia, 1728) III, 205.

[1] Auch diese Zeichnung befand sich im vorigen Jahrhundert in Modena. — Tiraboschi, VI, 288.

Martyrium der hh. Placidus, Flavia, Eutychius und Victorinus

(PARMA, GALLERIE).



In der Skizze befindet sich der Engel, der die Palme und den Märtyrerkranz darreicht, vollständig im Mittelpunkte der Darstellung. Eutychius und Victorinus, die enthauptet dicht neben einander gebeugt knieen, bilden, mit den abgeschlagenen Köpfen neben sich, mit der gleichmässigen Biegung des Rückens, dem Blutstrahl, der ihrem Halse entströmt und den gleichmässig auf dem Rücken gefesselten Armen, eine gezwungene Linie nach Art der Karyatiden. Wir werden sehen, wie sehr diese beiden Figuren und die des Engels auf dem Gemälde gewonnen haben. Während ein Henker, der gegen den Hals des h. Placidus zu einem Schwerthiebe ausholt, sich hinter den Rücken des Heiligen gestellt hat, also an die für die Ausführung seines ruchlosen Amtes unbequemste Stelle, bohrt ein Anderer das Schwert in die Brust der neben ihm stehenden Flavia.

Auf dem Bilde ist Alles verändert. Am Fusse eines Berges, zwischen Eichen und Gebüsch, durch die das helle Tageslicht fällt, bietet der h. Placidus knieend, mit auf der Brust gekreuzten Armen, den entblössten und schon durch einen Streich verletzten Hals dem Henker dar. Dieser hebt, dem Beschauer den Rücken wendend, das Schwert mit dem rechten Arme empor, von dem er den Aermel abgestreift hat, der hinter ihm herabhängt. Auf der anderen Seite blickt die h. Flavia, ebenfalls knieend, heiter zum Himmel empor und bietet, die Arme ausbreitend, als ob sie ein ersehntes Martyrium willig auf sich nehme, ihre Brust einem zweiten Henker dar, der, mit seiner Gestalt sie weit überragend, ihre Haare gefasst hat und ihr das Schwert unter die rechte Brust stösst. Die Körper des Eustychius und Victorinus liegen enthauptet auf der Erde, blutlos und bleich, der eine neben der h. Flavia, der andere jenseits auf einer Bodenerhöhung. Ein Engel nähert sich von rechts her in leichtem Fluge und bringt die Symbole des Märtyrerthums.

Trotz vieler Schönheiten im Einzelnen befriedigt das Gemälde doch nicht vollständig. Es liegt etwas Gesuchtes und Gezwungenes in den Figuren der Henker, besonders in dem, der über der h. Flavia steht und dessen Körperformen armselig und kümmerlich sind. Wenig angenehm wirkt auch der Faltenwurf der Stoffe und die Vertheilung der Farben, die in der Gruppe des h. Placidus matt und in der der Flavia äusserst lebhaft sind. So verliert auch die Landschaft, die zur

Linken in fast klarem Himmelblau strahlt, in den verwischten Tönen des Vordergrundes ihre ganze Wirkung. Aber die Grösse des Meisters zeigt sich wieder in dem Kopfe des Heiligen, der den Ausdruck sanfter Ergebung trägt und mit einer bezaubernden Verschmelzung der Töne ausgeführt ist, in der vornehmen Schönheit der Hände, deren eine,



Die Kreuzabnahme von Correggio. Parma. Gallerie.

fast ganz im Schatten liegend, von der Sonne hell beleuchtete Finger zeigt, und ebenso im Lächeln und in dem entzückten Blicke der Heiligen, schliesslich in dem anmuthigen oben schwebenden Engel.

Burckhardt sagt, dass dieses Bild allerdings bemerkenswerth ist wegen der Ausführung, wegen des Glanzes der Sommerlandschaft und des wunderbar gelungenen Ausdrucks des beseligten Martyriums der jugendlichen Heiligen, dass aber das schrecklich Dramatische der Scene völlig verfehlt sei.[1]

[1] Cicerone VI. Aufl. II, p. 733.

Allerdings bietet das Gemälde im Totaleindruck durchaus keine dramatische Erregung, aber man kann doch nicht sagen, dass ihm ein Zug starker Empfindung, die bei Künstlern der Renaissance nichts weniger als gewöhnlich ist, fehle. Diesen Eindruck ruft die Wunde hervor, die den Hals des Märtyrers schon mit Blut gefärbt hat, die zeigt, dass die Todesstrafe ihn nicht mit einem Schlage von der Erde nimmt, sondern ihm eine lange Qual bereitet. Auch die Verkürzung des entfernt liegenden verstümmelten Leichnams seines einen Bruders mit dem nackten Oberkörper, den auf die Beine zurückgestreiften Kleidern und der starr zusammengekrampften Linken, als ob er im Todeskampfe damit in den Boden gekratzt hätte, ist von einer bewunderungswürdigen tragischen Kraft.

Viel schöner als das eben beschriebene Bild ist jedoch das andere mit der *Kreuzabnahme*. Burckhardt selber hat es ein „*Wunderwerk der äusseren Harmonie*“ genannt. Wir verstehen jedoch nicht, warum er, nachdem er den tiefen Ausdruck in Jesu Haupt und in der ganzen Gestalt der Jungfrau anerkannt hat, sagt, dass die Darstellung „durch ihren Ernst nicht innerhalb Correggios Talent“ liege, und nicht bedenkt, dass, wenn man der Geistesrichtung der Kunst jener letzten Periode der Renaissance Rechnung trägt, dieser Gegenstand selten mit grösserer Wahrheit behandelt worden ist. Sicherlich muss die wunderbare Schönheit der nackten Christusgestalt, die auf dem Bahrtuch ausgestreckt und von dem klaren Lichte eines kaum von Gewitterwolken aufgehellten Himmels beleuchtet ist, sofort die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich lenken und ihn zu ästhetischen Betrachtungen veranlassen. Aber wer sich nach dem ersten Eindruck der Prüfung der einzelnen Theile hingiebt, wird finden, dass das Leichenantlitz noch den Ausdruck des tragischen Todeskampfes zeigt und, dass in dem krampfhaft zusammengezogenen, von den Nägeln durchbohrten Händen und Füssen noch die überstandene Angst und Qual nachzittert. Sein Haupt ruht auf dem Schosse der Jungfrau, aber diese sinkt ohnmächtig zurück, das Antlitz von tödlicher Blässe übergossen, mit halb erloschenen Augen und mit vom furchtbaren Schmerze verzogenem Munde. Burckhardt selbst giebt die machtvolle Wahrheit dieser Gestalt zu. Man sieht auch, sagt er, wie sie die Herrschaft über den linken Arm verliert.[1]

[1] Der Hauptschaden, den das Bild erlitten hat, besteht gerade in einem Riss in der linken Hand der Jungfrau, den unglücklicher Weise im Jahre 1792

Die anderen Gestalten sind nicht ebenso schön, auch die Bewunderung, die ihnen im XVII. Jahrhundert gezollt wurde, kann ihren künstlerischen Werth nicht erhöhen. Maria Cleophas, die sich von links herüberbeugt, ist mehrfach von den Carracci nachgeahmt worden,[1] während Magdalena den Enthusiasmus Guercinos und Scannellis[2] hervorrief, die meinten, dass in ihr der höchste Schmerz mit der höchsten Schönheit verbunden sei, ohne dass das eine dem anderen Abbruch thäte! Aber das, was jene guten Alten als ursprünglich und wahr bewunderten, erscheint uns heute eher als etwas gekünstelt. Allerdings ist die reich gekleidete Magdalena, die mit verschlungenen Händen, zurückgelehntem Antlitz und auf die Schultern fallendem blonden Haar auf die Erde gesunken ist, eine anziehende Erscheinung, aber wer sich hiermit nicht begnügt, sondern den Ausdruck prüft, der wird bald herausfinden, dass ihr Schmerz ein oberflächlicher, nicht tiefgehender ist. Wir sprechen nicht weiter über die Maria im schwarzen Gewande, die die Madonna unterstützt, oder über Joseph von Arimathia, der mit der Zange und den Nägeln von der am Kreuze lehnenden Leiter steigt, weil sie dem Gemälde durchaus nicht zum Vortheil gereichen.

Meisterhaft behandelt ist indessen der ruhige, unbestimmte Hintergrund, der wie ein von kürzlichem Regen getränkter Wald erscheint, dessen Feuchtigkeit in der Sonne verdampft.

---

der Maler Giuseppe Turchi verursacht hat, als er es wieder an die Stelle brachte, von der er es entfernt hatte, um es zu kopiren. Siehe A. Romani, *Caso miserando occorso a un quadro del Correggio* in der Zeitschrift *Per l'Arte*, Ann. VI (Parma, 1894) No. 19.

[1] Es genügt, auf das Gemälde Agostinos, *La Madonna delle Convertite* genannt, in der Pinakothek von Bologna und das von Annibale für die Kapuziner von Parma gemalte Bild, das sich jetzt in der Gallerie dieser Stadt unter No. 169 befindet, hinzuweisen.

[2] Fr. Scannelli, *Il Microcosmo della pittura*, p. 277. — C. G. Ratti, A. a. O. 61.



Ino Leukothea. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

X.

MINDER BEDEUTENDE WERKE.

ECCE HOMO. — JESUS AUF DEM OELBERGE. — JESUS UND MARIA VON MAGDALA. — DIE MAGDALENEN. — DIE LESENDE H. CATHARINA. — DER H. JOSEPH UND DER H. HIERONYMUS.

In diesem Zeitpunkte in Correggios Leben wird es recht schwierig, ohne die Hilfe von Urkunden die genauen Daten seiner Gemälde festzustellen. Er hat sich jetzt seinen Styl gebildet, seine Gefühlsweise zum Ausdruck gebracht und seine Individualität vollkommen klar gelegt. Wie nun aber die Schwierigkeiten, die zeitliche Folge der Werke festzustellen, zunehmen, so vermindert sich andererseits das Interesse der Kritik, die wohl die fortschreitende Entwickelung eines Künstlers mit Eifer verfolgt, sich aber mit Recht gleichgültiger verhält, wenn sie einer vollendeten Kunstform gegenüber sich darauf beschränken muss, die einzelnen Werke zu prüfen.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo zu Parma.

Wir haben gesehen, dass Allegri seine Arbeit an den Fresken in S. Giovanni Evangelista unterbrochen hat und vom Juli 1521 bis zum Frühling des folgenden Jahres in Correggio lebte. Augenscheinlich konnte er sich in dieser Zeit von ungefähr neun Monaten, gewaltsam fern gehalten von seinen grossen Arbeiten in Parma und in fortwährender Erwartung, zu ihnen zurückzukehren, nur mit Malereien von geringerer Bedeutung beschäftigen, wie z. B. dem *Ecce Homo*, dem *Noli me tangere* oder *Christus in Gethsemane*, die uns besondere Berührungspunkte in Bezug auf Technik und Ausdruck mit den beiden für den Padre Placido del Bono ausgeführten Gemälden zu haben scheinen.



Figur eines Apostels von Correggio.
Studie zur Kuppel der Kathedrale in Parma. Wien. Albertina.

Wie dem aber auch sein mag, wir werden erst diese minderwerthigen Bilder besprechen, um dann zur Kuppel des Domes von Parma überzugehen, zu den grossen, für diese Stadt, sowie für Modena und Reggio ausgeführten Altargemälden und schliesslich zu den mythologischen Gegenständen.

Man nimmt allgemein an, dass das Original des *Ecce Homo*, von dem verschiedene alte Kopien existiren[1], das Gemälde sei, das sich in der National-Gallerie in London befindet.

[1] Eine befand sich im Palazzo Comunale in Rimini, eine andere in der Galleria Estense in Modena, eine dritte in der Pinakothek in Parma u. s. w.

Ecce Homo

(LONDON, NATIONAL-GALLERIE)



Rechts von Christus, dem die Hände gebunden sind, und der die Dornenkrone auf dem Haupte trägt, erblickt man Pilatus, der ihn dem Volke zeigt. Auf der anderen Seite befindet sich ein Soldat. Unten auf der linken Seite des Bildes sinkt die Madonna ohnmächtig in die Arme der h. Maria Magdalena.

Die Figuren sind alle in einen kleinen Raum zusammengedrängt. Von Jesus sieht man wenig mehr als die halbe Gestalt, von der Jungfrau und Pilatus nur die halbe, von Magdalena einen Theil des Kopfes und eine Hand, von dem Soldaten nur das Gesicht. Dennoch fehlt es der Handlung nicht an Grossartigkeit und Klarheit. Die ohnmächtige Madonna steht im Ausdruck derjenigen aus der *Kreuzabnahme* nach, ist aber dafür um so schöner. Der Schmerz entstellt sie weniger. Wenn man sich im Geiste beide Figuren in der Folge der Passionszeit vorstellt, so sieht man zuerst die vom Schmerz niedergebeugte Mutter vor sich, die noch durch die Hoffnung und die körperliche Energie aufrecht gehalten wird, dann aber die von höchster Qual verzehrte Mutter, für die es auf Erden keinen Trost mehr giebt. Malerisch ist dieser letzte psychologische Zustand glücklich, mit Kühnheit und Unbefangenheit zum Ausdrucke gebracht, aber was heute dem Philosophen und Gelehrten gefällt, konnte nicht ebenso die alten Maler ansprechen, für die bei einer Nachahmung der Correggioschen Werke die unüberwindliche Schwierigkeit immer darin bestand, in ihre Nachahmungen oder Kopien die Empfindung des Originals zu übertragen. Beweis dafür ist, dass man von der Madonna des *Ecce Homo* ziemlich gute Kopien findet, während von der in der *Kreuzabnahme* auch nicht eine einzige leidliche nachzuweisen ist. Daher nahmen die Künstler, die sich besonders an dem Studium der correggesken Formen zu bilden suchten (vor Allen Annibale Carracci und Lanfranco), häufig als Madonnentypus die vor der Qual oder dem Tode ihres Sohnes ohnmächtig hinsinkende Jungfrau aus dem *Ecce Homo* an.

Der Ausdruck Christi ist weniger tief. Es ist nicht der Schmerz, der aus dem Bewusstsein des menschlichen Elends entspringt, sondern der ganz persönliche Schmerz eines Leidenden, der nicht im Stande ist, mit der eigenen Energie die äusseren Kundgebungen des Leidens auch in Mienen und Geberden zu beherrschen.

Die Geschichte des Originals ist wie die vieler anderer Bilder Correggios ein wahres Dickicht von Widersprüchen und Ungenauigkeiten.

Sicher ist jedoch, dass es zuerst den Grafen Prati von Parma gehört hat, bei denen es Agostino Carracci fand (der es 1587 in Kupferstich wiedergab), und später, um die Mitte des XVII. Jahrhunderts, Scannelli.[1] Als Mengs das *Ecce Homo* in der Gallerie Colonna in Rom sah, versicherte er ohne Weiteres, dass es dasselbe Bild sei, das den Prati gehört habe,[2] aber man weiss nicht, ob seine Behauptung eine andere Begründung besass, als die Thatsache, dass sich im XVI. und XVII. Jahrhundert ein ähnliches Gemälde bei dieser Familie befunden hat.



Kinderstudie. Sammlung des Herzogs von Devonshire. Chatsworth.

Andererseits ist in dem 1627 aufgestellten Inventarium der Gallerie des Herzogs von Mantua ein zweites *Ecce Homo* von Correggio als Original verzeichnet,[3] und auf ein anderes in der Casa Salviati in Florenz macht ebenfalls Scannelli aufmerksam.[4] Wie man sieht, wurden um die Mitte des XVI. Jahrhunderts wenigstens drei *Ecce Homo* für sichere Werke Correggios ausgegeben. Um die Geschichte des Bildes ganz klar nennen zu können, müsste niemals ein Zweifel über das Original und die Kopien entstanden sein. Statt dessen veranlasst die ewige Manie der Sammler, den Werth ihrer Waare durch eine Ueberfülle grosser Namen erhöhen zu wollen, dass sich auf ein Gemälde die Geschichte verschiedener Exemplare häuft.

Wir lassen hier anhangsweise die Legende folgen.

Tiraboschi erzählt im Widerspruche mit Mengs, dass das *Ecce Homo*, das von den Prati mit der ganzen Erbschaft an die Marchesi

[1] Microcosmo, 276 u. 280.

[2] *Opere*, II, 173. — Siehe auch Ramdohr, *Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, II, 85.

[3] D'Arco, *Artisti Mantovani*, II, 160.

[4] A. a. O. 284.

della Rosa übergegangen war, ihnen von Ludwig XIV. durch einen, eines Ehrenmannes unwürdigen Betrug genommen wurde, „denn, als der Marchese das Bild an Ludwig XIV. auf seinen Wunsch geschickt hatte, kehrte nach Parma nur eine Kopie zurück; und diese Kopie oder Wiederholung ist wahrscheinlich diejenige, die sich in Casa Colonna befindet."[1]

Affò wiederholt die Nachricht von dieser Betrügerei und versichert, dass zu seiner Zeit in Parma das Gerücht verbreitet gewesen sei, der Marchese hätte das Gemälde nach Frankreich geschickt, „um eine hohe Persönlichkeit zu befriedigen," hätte aber nur eine Kopie an Stelle seines Originals zurück erhalten.

Aber diese ganze Fabel, die auf mündlichen, von Tiraboschi und Affò gesammelten Ueberlieferungen aufgebaut war, wurde 1810 von Angelo Mazza dementirt, der Pungileoni mittheilte, dass der Marchese Prati (wie aus seinem Testamente vom Jahre 1680 hervorgeht) dieses und andere Gemälde für fünf- oder sechstausend Zechinen verkauft habe, um die Schulden, mit denen sein väterliches Erbtheil belastet war, bezahlen zu könnnen. Dieses Testament ist nicht erhalten, aber ein fünf Jahre früher ausgestelltes Aktenstück des Grafen Federico Prati bestätigt, dass das *Ecce Homo* sich noch im Besitze der Familie befand, als Ludwig XIV. schon seit zwei Dritteln eines Jahrhunderts todt war.



Kinder-Studie.
Zeichnung. Sammlung des Herzogs von Devonshire. Chatsworth.

Aber wenn diese Mittheilungen, nach Pungileoni, auch genügen, um die auf diesen Herrscher bezügliche Anekdote zu widerlegen, so werfen sie doch durchaus kein Licht auf die weitere Geschichte des Gemäldes und „lassen es unsicher, ob es in den Besitz der Marchesi

[1] V, 284.

Rosa oder in den der Baiardi übergegangen, und ob es wirklich dasjenige sei, auf welches die Gallerie Colonna so stolz war."[1] Pungileonis Zweifel stammt ebenfalls von Mazza her, der doch kein Dokument auffinden konnte, das bewiesen hätte, dass der Marchese Prati dieses und andere Gemälde wirklich, wie angenommen wurde, an die Colonna verkauft habe.



Kinder-Studie. Sammlung des Herzog von Devonshire. Chatsworth.

Die Muthmassungen ermangeln schliesslich nicht jeder Begründung, aber ein wirklicher Beweis hat sich bis jetzt nicht auffinden lassen.

Dass das jetzt in London befindliche Bild das der Colonna ist, steht fest. Sie verkauften es an Simon Clarke, der es, da er es nicht aus Italien entfernen konnte, Joachim Murat, dem damaligen Könige von Neapel abtrat. Darauf kam es von dessen Wittwe, Carolina Bonaparte, im Jahre 1834 an den Marquis von Londonderry und schliesslich an die National-Gallerie.[2]

Der Erste, der Zweifel an der Echtheit dieses Bildes erhob, war Viardot[3], und nicht wenige traten seiner Meinung bei. Man hat das Kolorit reizlos und die Schatten etwas zu dunkel gefunden, aber Waagen, Frizzoni[4] und Andere mehr setzten dies Alles auf Rechnung

[1] A. a. O. I, 118 u. 119; II, 162.

[2] Meyer, 357; Richter, 27; Campton Heaton, 31; F. W. Burton, *Catalogue* p. 6.

[3] *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique* (Paris, 1843) 231.

[4] *Arte italiana del Rinascimento*, 358.

der Veränderung der Farben und der übermässigen Reinigungen und Restaurirungen, denen dieses Gemälde ausgesetzt gewesen ist.

Ein wahrer kleiner Schatz ist *„das Gebet Jesu im Olivengarten auf dem Berge bei Gethsemane“*, das in Apsley House aufbewahrt wird. Jesus, der Petrus und die beiden Söhne Zebedäi (Johannes und Jacobus) bei sich hat, beginnt beunruhigt und schwer beängstigt zu werden. Er sagt: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod, bleibet hier und wachet mit mir.“ Er entfernt sich eine Steinwurfsweite von ihnen und wirft sich betend nieder: „Mein Vater, ist es möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht wie ich will, sondern wie Du willst.“ Darauf erhebt er sich, kehrt zu seinen Jüngern zurück und, da er sie eingeschlafen findet, sagt er zu Petrus: „Schläfst du? Vermöchtest du nicht eine Stunde zu wachen? Wachet und betet, dass ihr nicht in Versuchung fallet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.“ Und er geht hin und betet; aber als er noch zweimal zu den Jüngern zurückkehrt und sie immer in Schlaf versunken findet, ruft er aus: „Ach, wollt ihr nur schlafen und ruhen? Es ist genug, die Stunde ist gekommen. Siehe, des Menschen Sohn wird überantwortet in der Sünder Hände. Der mich verräth ist nahe.“

Die Evangelisten Matthäus und Marcus geben diese Erzählung fast mit denselben Worten wieder, Johannes erwähnt sie kaum, aber Lucas fügt hinzu, dass ein Engel vom Himmel erschien und ihn tröstete, „und es kam, dass er mit dem Tode rang und betete heftiger. Es ward aber sein Schweiss wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde.“

Das kleine Gemälde Correggios stellt die tröstende Erscheinung des Engels dar. Er ist fliegend genaht und schwebt nun mit wunderbarer Leichtigkeit in der Luft. Trotzdem er das trostreiche Wort von künftiger Seligkeit verkündet, kann er doch die Empfindung des Mitleids nicht zurückhalten. Sein Antlitz ist zugleich beglückt und schmerzerfüllt und dieser Ausdruck entspricht ganz seinen Bewegungen, denn er deutet mit der einen Hand gen Himmel und mit der anderen auf das Kreuz und die Dornenkrone. Jesus, strahlend in seinem Heiligenscheine, mit einem einfachen langen weissen Gewande bekleidet, breitet sanft die Arme aus und richtet den Blick und das Antlitz, aus dem die Spuren des überstandenen Todeskampfes

verschwinden, gen Himmel. Rings umher herrscht Ruhe und Dunkel, die Gräser und die nächsten Gebüsche sind kaum von dem göttlichen Lichte beleuchtet und die schlafenden Apostel liegen noch tiefer im Dunkel, jeder andere Lichtstrahl erstirbt im Dickicht der Zweige. Aber von fern her kommen die von Judas angeführten Soldaten herbei, kaum sichtbar beim matten Widerschein der Fackeln, und im Hintergrunde, über den Bergen, dämmert in zartem Lichte der Morgenhimmel.

Dieses Gemälde ist nicht nur seines poesievollen Ausdruckes wegen berühmt, sondern auch wegen der Meisterschaft, mit der das Helldunkel verwendet ist und wegen der miniaturartigen Feinheit der Ausführung. Mengs schreibt in einem, im März 1776 an Antonio Ponz gerichteten Briefe: „Beim ersten Anblick unterscheidet man nur Christus mit dem Engel und die klare Luft, während alles Uebrige im nächtlichen Dunkel bleibt, betrachtet man es aber genauer, dann bemerkt man, wie wunderbar die Umgebung abgetönt ist und wie nach und nach auch die entfernteren Gegenstände unserem Auge sichtbar werden. Die, welche den Herren gefangen nehmen wollen, sind kaum zu unterscheiden, auch ist kein Pinselstrich an den Bäumen bemerkbar bis zu dem Orte, an dem sich die Jünger befinden, aber je mehr die Dinge sich dem Lichtquell nähern, fängt man an Blätter und Gräser, einen Baumstamm mit der Dornenkrone und das auf der Erde liegende Kreuz zu unterscheiden. Der Glanz in Christi Antlitz beleuchtet das Gemälde, aber der Heiland selbst erhält das Licht von oben, wie vom Himmel her und strahlt es selbst wieder auf den Engel aus.“ [1]

Das kleine Bild hat auch seine Legenden. Lomazzo hat sich das Vergnügen gemacht, sie zusammenzustellen; er erzählt, dass Correggio „seine Arbeiten sehr gering schätzte, dass er einst, um einen Apotheker in seiner Heimathstadt zu bezahlen, ihm ein Bild mit dem im Garten betenden Christus malte, das er mit allem Fleisse ausführte für die Summe von vier oder fünf Scudi.“ [2] Es ist klar, dass diese sonderbare Anekdote mehr in der unrichtigen Tradition, dass Correggio in

---

[1] Bottari, *Raccolta di lettere artistiche*, VI, 320. — Siehe auch Frizzoni, A. a. O. 359.

[2] Idea del tempio della Pittura (Milano, 1590), p. 115.

Christus im Garten zu Gethsemane

(LONDON, APSLEY HOUSE).



grosser Armuth lebte, ihren Ursprung hat, als in der anderen Fabel, dass er selbst seine Kunst äusserst gering schätzte.

Es ist auch ausgeschlossen, dass er es im Jahre 1520 für den Grafen Claudio Rangoni ausgeführt habe, wie Ludwig Anton David in einem Briefe an Muratori vom 4. April 1705 angiebt: „Es wurde mir,“ so schreibt er, „von einem befreundeten Professor mitgetheilt, dass ihm vor vielen Jahren der Marchese Bonifazio Rangoni ein Ausgabebuch seines Ahnherrn, des Grafen Claudio Rangoni gezeigt habe, der zur Zeit Correggios gelebt hat. In diesem Buche ist ein Posten von 45 modenesischen Lire verzeichnet für ein Gemälde, auf dem ein Christus im Garten dargestellt war, von dem besagten Correggio im Jahre 1520 ausgeführt und im Monat März bezahlt.“ [1] Meyer bemerkt sehr richtig, dass die Angabe dieses Datums in einem Ausgabebuche, das mehr als ein halbes Jahrhundert jünger ist, sehr verdächtig erscheinen muss.[2] Aber wir haben noch ganz andere Gründe, um sie unter die gewöhnlichen Märchen zu verweisen, die sich um Correggios Werke gebildet haben. Vor Allem hat sich dieses Buch nie finden lassen. Dann war Graf Claudio Rangoni im Jahre 1520 erst zwölf Jahre alt, „ein Alter, das wohl dem eines Auftraggebers oder Mäcens nicht entspricht.“ Schliesslich ist in einem Briefe (den wir sogleich näher prüfen werden), der wirklich von einem Rangoni (Fulvio) stammt und von diesem Bilde handelt, auch nicht die mindeste Andeutung vorhanden, dass es selbst oder eine Wiederholung oder Kopie davon jemals in Modena in seinem Hause oder in dem seiner Eltern existirt habe.

Die *wahre* Geschichte erzählt uns zuerst Vasari, der angiebt, dass das Gemälde sich zu seiner Zeit in Reggio d'Emilia befunden habe, und der es „das köstlichste und schönste Werk, das man von ihm sehen könnte“ nennt.[3]

Der eben erwähnte Brief von Fulvio Rangoni vom 16. März 1584 bestätigt und erweitert die Vasarische Mittheilung, wir erfahren daraus, dass es in jener Stadt im Besitz des Francesco Maria Signoretti gewesen ist, der, wie man weiss, zur Berufsgenossenschaft der Aerzte

[1] G. Campori, *Lettere artistiche inedite* (Modena, 1866), p. 539.

[2] *Correggio,* 333.

[3] *Vite.* IV, 117.

gehörte. Es wird in demselben weiter erzählt, dass der Bildhauer Pompeo Leoni einige Jahre früher, als er Ankäufe für den König von Spanien zu machen suchte, über den Ankauf des Bildes verhandelt habe, aber schliesslich wegen der festen Forderung von fünfhundert Scudi zurückgetreten sei, und dass dies dem Herzog Alfonso II. d'Este, der den Wunsch hegte, eine grössere Gemäldesammlung in seinem Schlosse zu Ferrara anzulegen, mitgetheilt worden sei.[1]

Sechs Jahre darauf theilt uns Lomazzo mit, dass das Bildchen für vierhundert Scudi an Pirro Visconti verkauft worden sei, wodurch seine Identität mit dem Gemälde, das Sandrart ungefähr um das Jahr 1628 in Modena sah, ausgeschlossen wird.[2]

Von Visconti ging das Original für siebenhundertfünfzig Doppie an den Marchese di Caracena, Statthalter von Mailand über, der es im Auftrage des Königs Philipp IV. von Spanien ankaufte.[3] Nach der Schlacht von Vittoria wurde es im Wagenkasten Joseph Bonapartes von einem Obersten des Herzogs von Wellington aufgefunden, der sich mit ritterlicher Grossmuth beeilte, es dem König Ferdinand VII. zurückzusenden. Aber dieser wollte ihm auch nicht nachstehen und machte es dem Herzoge selbst zum Geschenk. Jetzt bildet es den hauptsächlichsten Schatz von Apsley House.

Auch das *Noli me tangere* im Museum des Prado zu Madrid wird von Vasari zweimal als im Besitz der vornehmen Familie Hercolani in Bologna befindlich erwähnt.[4] Diese Nachricht wird von Pietro Lamo in seiner *Graticola di Bologna,* die ungefähr um das Jahr 1560 geschrieben ist, bestätigt: „Im Hause des Grafen Augustino

[1] A. Venturi, *Della provenienza di due quadri del Correggio (Arte e Storia* — Firenze, 1884 — Ann. III, n. 4).

[2] Sandrart sah gewiss eine der vielen alten Kopien. Die in der National-Gallerie in London aufbewahrte (aus der Sammlung Angerstein stammend) ist von einiger Bedeutung und ebenso die in der Gallerie der Uffizien in Florenz unter der Nummer 1088 ausgestellte. Von der Londoner Kopie wird mitunter behauptet, dass sie eine Wiederholung sein könnte. Siehe wegen anderer Kopien Pungileoni, I, 101; Meyer, 335, f.; Martini, 209 und: *Lettera sopra un dipinto del Correggio rappresentante Cristo nell' orto* (Milano, 1801).

[3] Mengs, II, 177; Ratti, 120; Tiraboschi, 280; Meyer, 150, 33 u. folgende; Richter, 26; Campton Heaton, 32 u. s. w.

[4] Vite, IV, 116 u. VI, 470.

Arcolano befindet sich ein sehr schöner Christus im Garten mit der ihm zu Füssen knieenden Magdalena, von der Hand des ausgezeichneten M. da Coregio."[1]

Nachdem es später an die Kardinäle Aldobrandini und Ludovisi übergegangen war, wurde das Bild von D. Ramiro Nunes de Gusman Herzog von Medina de las Torres als Geschenk für Philipp IV. nach Spanien gebracht. Carl II. stellte es in der Vorsakristei des Eskurials auf.[2]

Das Lob Vasaris, der es zuerst als „wunderschönes Werk" rühmt, dann als „so gut und weich gemalt, dass man es sich schöner nicht vorstellen könne," hat in Meyer den Glauben erweckt, dass das Madrider Bild nicht das Original sei, sondern ein anderes, ähnlichen Gegenstandes, das aus der Sammlung der Königin von Schweden in die Gallerie Orléans und von dort nach England gelangte.[3]

Meyers Zweifel sind nicht stichhaltig. Das schöne, auf Leinwand gemalte Bildchen mit den Figuren in halber Lebensgrösse, das sich jetzt im Prado befindet, muss als echt anerkannt werden, wie sehr es auch durch Uebermalungen gelitten hat, die durch José Mandrazo wieder entfernt wurden, der ihm aber leider auch eine übermässige Reinigung hat angedeihen lassen.

Jesus mit auf die Schultern herabfallendem Haar und mit einem Mantel, der, um die linke Schulter geschlagen, ihm an den Seiten herabfällt und die Beine bedeckt, blickt, sich umwendend, auf Magdalena und weist auf den Himmel. Magdalena, in reicher Kleidung, ist im Begriff niederzuknieen und erhebt sehnsuchtsvoll das Antlitz zu ihm. Auf der Erde sieht man Gärtnerwerkzeuge. Weiterhin ragen Felsen und Bäume empor, über die hinaus man ein breites Thal mit einigen Gebäuden erblickt.

Gustavo Frizzoni sagt: „Wie sehr man in diesem Werke auch noch die ersten Anfänge seiner unabhängigen und von jeder traditionellen Manier freien Kunstweise spüren mag, so glänzt darin doch schon das volle Licht, das er der Luft und der ihn umfluthenden Sonne geraubt zu haben scheint, und die ganze Leidenschaft, die

[1] Bologna, 1844, p. 13.

[2] Vasari, VI, 116, nota 2; Mengs, 179; Pungileoni, I, 103—104; II, 115.

[3] Correggio, 135 u. folg., 356 u. folg.

in den belebten Gesichtern nicht weniger zum Ausdruck kommt, als in den dramatischen Bewegungen. Sicherlich hätte es Niemand so wie Correggio verstanden, die sehnsüchtige Begeisterung darzustellen, mit der diese Magdalena sich vor dem göttlichen Meister niederwirft, der ihr an dieser Stelle in so heiterer und glänzender Gestalt erscheint, inmitten einer Landschaft, die an dem Glanz und der Heiterkeit dieser Erscheinung theil zu nehmen scheint. Wir können daher, in Uebereinstimmung mit Morelli die Zweifel an der Echtheit dieses Werkes nicht berechtigt finden, die der letzte Biograph Correggios, der verstorbene Dr. Julius Meyer, erhoben hat. Wenn es ein Bild giebt, das trotz aller Schäden, die es durch wechselvolle Schicksale und besonders durch eine übermässige Säuberung erlitten, doch den Stempel seines unverfälschten Ursprungs bewahrt hat, so ist es unserer Ansicht nach das hier erwähnte *Noli me tangere*."[1]

Correggios Kunst, die so voll zärtlicher Schmeichelei und Schönheit ist, schien immer besonders geeignet für die lebendige und anmuthige Darstellung der Gestalt der h. Maria Magdalena. Er wiederholte sie in der That mehrfach in seinen Gruppenbildern und stellte sie auch als Einzelgestalt dar. Aber während jene beinahe sämmtlich erhalten geblieben sind, sind alle Gemälde, auf denen die holde Sünderin allein dargestellt war, verloren gegangen. Wir haben gesehen, dass er ein solches Bild im Jahre 1517 für den Erzbischof Giovanni Giudotti di Roncopò von Albinea gemalt hat. Elf Jahre später, am 3. September 1528 schrieb Veronica Gambara an die Marchesa Isabella, um ihr von einem *Meisterwerk* zu berichten, das Correggio damals eben vollendet hatte, und das eine Magdalena darstellte:[2] „Ich würde glauben müssen, meine Pflicht gegen Euer Durchlaucht schlecht zu erfüllen, wenn ich Euch nicht Mittheilung machte von dem Meisterwerk der Malerei, das unser Meister Antonio soeben beendet hat, da ich sehr wohl weiss, dass Euer Durchlaucht sich als feine Kennerin solcher Dinge sehr daran erfreuen wird. Dasselbe stellt die Magdalena in der Wüste in einer schaurigen Höhle dar, wo sie Busse thun will. Sie kniet auf der rechten Seite,

[1] *I capolavori della Pinacoteca del Prado in Madrid. (Archivio Storico dell'Arte.* — Ann. VI, Roma 1893, pag. 313.)

[2] Willelmo Braghirolli, *Dei rapporti di Federico II Gonzaga con Antonio Allegri da Correggio. (Giornale d'erudizione artistica.* — Perugia 1894, vol. I, 325.)

Noli me tangere

(MADRID, MUSEO DEL PRADO).



die gefalteten Hände zum Himmel erhoben, als ob sie Vergebung ihrer Sünden erflehen wollte, ihre schöne Geberde, der edle und tiefe Schmerz, der durch sie ausgedrückt wird und ihr wunderschönes Gesicht erregen das Staunen und die höchste Bewunderung der Beschauer. In diesem Werke hat er die ganze Grösse der Kunst, deren er Meister ist, zum Ausdruck gebracht."



Die lesende Magdalena. Früher Correggio zugeschrieben. Dresden. Gallerie.

Die beiden Bilder sind seit Jahrhunderten verloren, ja es wird ihrer sogar nirgends Erwähnung gethan als in den beiden Briefen des Giudotti und der Gambara.

Wir müssen wieder einmal von dem festen Vorsatze, fälschlicher Weise Correggio zugeschriebene Bilder nicht ausführlich zu besprechen, abweichen, weil die Berühmtheit der Dresdener Magdalena, die die neue Kritik unserm Maler nachsichtslos abspricht,[1] uns dazu zwingt, ein wenig bei ihr zu verweilen.

[1] Giov. Morelli, *Italian painters*, II, 158. — V. Lübke, *Essai d'Histoire de l'Art*. II, 254. Siehe auch Karl Woermann, *Katalog der K. Gemäldegallerie zu Dresden* (Dresden, 1887) p. 81.

Morelli, der sich kühn an die schwere Aufgabe gewagt hat, gegen jeden Enthusiasmus und jede Tradition aufzutreten, hat nachgewiesen, dass diese Magdalena nicht vor dem XVIII. Jahrhundert entdeckt worden sei, dass sie in ihrer Gelecktheit und Koketterie überhaupt nicht das Werk eines Italieners, sondern das eines Ausländers aus dem Ende des XVII. oder Anfang des XVIII. Jahrhunderts sei, dass vor dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts kein Maler auf Kupfer gemalt habe, dass das betreffende Bild in allen Einzelheiten an Adriaen van der Werff erinnere, dessen Kunstweise es offenbar zeige. Das Kolorit, besonders das schillernde und schreiende Ultramarin des Mantels, die Eigenthümlichkeiten der Landschaft (besonders das Laub und die minutiöse Ausführung der Steine des Bodens), die Eigenthümlichkeiten der Figur, wie z. B. die langen Fingernägel, deren Spitze auffallend licht hervortritt, ja sogar die Risse und Sprünge sind ganz dieselben wie in den van der Werff'schen Gemälden.

Von leichtem Zweifel befallen fügt er hinzu: „Man wird vielleicht zugeben müssen, dass, wenn dieses Bild auch nicht von van der Werff selbst herrührt, es wenigstens von einem Zeitgenossen oder von einem seiner Mitbürger, jedenfalls aber nicht von einem Italiener, und noch viel weniger von einem Italiener aus den ersten drei Decennien des XVI. Jahrhunderts gemalt ist.“ Er schliesst jedoch nicht aus, dass es eine Ende des XVII. Jahrhunderts von einem Nordländer aber nach einem Original aus der Schule der Carracci angefertigte Kopie sei.

Uns scheint nun die Ansicht Morellis nur soweit annehmbar, als er die Magdalena Correggio abspricht, aber nicht insofern er sie van der Werff zuschreibt.

In Reggio d'Emilia existirt indessen eine Kopie nach dem Bilde, die in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts angefertigt ist, und in diese Zeit muss man auch die in den Uffizien setzen, selbst wenn man sie dem Bronzino absprechen will. Aber wenn man auch nicht grosses Gewicht auf hypothetische Daten legen kann, so darf man doch das kürzlich aufgefundene und veröffentlichte Gesuch eines Malers Simon Lelmi aus Città di Castello nicht unbeachtet lassen, der im Jahre 1682 um die Erlaubniss bat, die Magdalena Correggios kopiren zu dürfen. „Dies ist das erste Mal“ — so schreibt Venturi — „dass wir dieses berühmte Gemälde, das Morelli jetzt Adriaen van

Die h. Katharina, lesend

(HAMPTON COURT).



der Werff zuschreibt, erwähnt finden. Das oben angeführte Dokument würde die Ansicht des berühmten Schriftstellers sehr in Zweifel ziehen." Wenn man im Jahre 1682 in Modena ein Gemälde für das Werk Correggios hielt, so muss es sich allerdings wenigstens schon einige Jahre dort befunden haben. Nimmt man nur zehn Jahre an, so wäre der holländische Maler damals dreizehn Jahre alt gewesen, und ein Bild wie diese Magdalena, wenn es auch nur eine Kopie wäre, kann ein Maler in diesem Alter wohl nicht machen.

Aber wenn man schliesslich auch auf die hoffnungslose Hypothese zurückgreift, dass das Bild vom Herzoge von Modena in demselben Jahre angekauft sei, aus dem das Ersuchen des Lelmi stammt, so muss man immer bedenken, dass van der Werff „erst drei und zwanzig Jahre zählte, und dass es überhaupt nicht denkbar ist, dass damals ein Bild des jungen niederländischen Malers als Werk Correggios bezeichnet worden sei."[1]



Der h. Joseph. Nach einem Stich in der Biblioteca Palatina. Parma.

Dagegen wird dem Meister eine lesende h. Catharina, die in der Gallerie von Hampton-Court ausgestellt ist, nicht abgesprochen. Mrs. Mary Logan verweist es in Correggios letzte Lebensjahre und findet es im höchsten Grade reizvoll, beinahe modern durch den Ausdruck des zarten und feinen Antlitzes und den Charakter der Malerei, aus der jede Spur von Archaismus verschwunden ist.[2]

Wir können schliesslich auch nicht mit Stillschweigen übergehen, dass in einem Bande der Kgl. Bibliothek von Parma, in dem viele alte und neue Stiche nach Werken unseres Künstlers zusammengestellt sind, sich

[1] A. Venturi, *La R. Galleria Estense.* pp. 290—291, 308, 359.

[2] *The Guide to the Italian Pictures at Hampton Court* etc. 41. In der Gallerie in Dresden befindet sich eine gute alte Kopie nach diesem Gemälde, in der die Heilige durch Hinzufügung eines Drachens in eine h. Margeritha verwandelt ist.

zwei alte Stiche nach zwei Bildern, Gegenstücken, befinden, die der Katalog als werthvoll bezeichnet.

Das eine stellt den h. Joseph dar, der umgeben von Tischlerwerkzeugen auf der Erde ausgestreckt liegt und sich bei der Erscheinung zweier Engel, auf den linken Ellbogen gestützt, aufrichtet,[1] das andere den h. Hieronymus in der Wüste, der ein Krucifix betrachtet, das ein Engel auf einem gabelförmigen Baumstamme hält, während an seinem Haupte zwei Putten zum Vorschein kommen, die ihn neugierig anschauen.[2]

In den beiden Stichen ist unverkennbar correggesker Einfluss zu spüren, auch würde die übertrieben empfindsame und barocke Behandlung des Nackten nicht hinreichenden Grund zu Zweifeln an der Echtheit der Originale bieten, weil der, entschieden aus der bologneser Schule hervorgegangene Kupferstecher sehr wohl seine eigene Ausdrucksweise in sie hineingetragen haben kann. Der Vergleich mancher alten Stiche mit den Correggioschen Originalen zeigt allerdings, wie sehr es die Secentisten verstanden, auch die zartesten und feinsten Theile seiner Werke empfindsam und gequält erscheinen zu lassen. Die beiden kleinen Putten hinter dem h. Hieronymus mit ihrer unbefangenen Neugier, der aufmerksame kleine Engel, der das Kreuz hält und den Kopf zurückbiegt, der Typus des Heiligen selbst, die anderen Engel, die mit glücklichen und gewagten Verkürzungen auf den h. Ioseph zukommen und dessen eigene Gesichtszüge, Alles zeigt unverkennbar die Kunstweise der letzten Werke Correggios.



Der h. Hieronymus. Nach einem Stich in der Biblioteca Palatina. Parma.

[1] Num. 3027.

[2] Num. 3110. — In dem im Jahre 1627 angefertigten Inventarium der Bilder des Herzogs von Mantua (d'Arco, a. a. O. II, 161) wird Correggio ein h. Hieronymus zugeschrieben, aber in halber Figur und mit dem Schädel.

Aber wie kann man ohne die Originale diese Frage lösen? Es gab zu viele Schüler und Nachahmer Correggios, die seine Formen sich zum Vorbilde nahmen, und die Muskulatur konnte auch in dem Originalgemälde so scharf gezeichnet gewesen sein. Der breite und tiefe Schnitt des Stiches erinnert überdies an eine Lieblingsmanier der bologneser Schule.

Uns, die wir die Werke einiger Maler aus der Zeit um das Jahr 1600 vor Augen haben, erscheint dieser Zweifel und diese Vorsicht aber immer noch nicht genügend. So wäre z. B. in diesen beiden Stichen nichts zu entdecken, was der ersten Manier Giovanni Lanfrancos widerspräche.



Providenza. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

XI.

DIE KUPPEL DES DOMES VON PARMA.

DIE MADONNA DELLA SCALA. — DIE VERKÜNDIGUNG. — DIE DOMKUPPEL. — DIE ZWICKEL UND DIE BALUSTRADE. — MARIÄ HIMMELFAHRT. — DER SCHARFSINN EINES DOMHERRN. — ZEICHNUNGEN. — BERÜHMTHEIT DES WERKES.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

Bevor Correggio die Fresken in der Domkuppel zu Parma begann, musste er zwei kleinere Aufträge ausführen, die *Madonna della Scala* und die *Verkündigung*.

Meyer nimmt an, dass diese beiden Arbeiten wahrscheinlich 1520 gemacht worden seien, d. h. vor oder während der Inangriffnahme der Arbeiten in S. Giovanni Evangelista. Die Mischung der Tinten, die vollkommene Verschmelzung des Helldunkels, ohne die geringste Schraffirung, die Form der Hände mit den langen Fingern, die in fortlaufenden und gebogenen Linien, ohne hervortretende Gelenke gezeichnet sind, der Typus der Madonna in der Verkündigung und der des Putto, der sich

seinen kräftigen Gefährten in der Camera di S. Paolo und in der Kuppel von S. Giovanni gegenüber sehr verfeinert hat, alles dies scheint uns dagegen malerisch und daher auch chronologisch diese beiden Arbeiten in die nächste Nähe der Fresken des Domes zu rücken; sie müssen also ungefähr aus dem Jahre 1524 stammen.

Ueber den Ort, an dem die *Madonna della Scala* sich zuerst befunden hat, sind verschiedene Ansichten ausgesprochen worden. Man hat gesagt, dass sie auf der äusseren Façade des östlichen Thores von Parma ausgeführt worden sei und, dass man sie, um sie zu erhalten, von der Mauer losgelöst und in ein eigens dazu gebautes Oratorium gebracht habe; andere haben behauptet Correggio habe sie auf die Wand des Hauses eines Freundes gemalt, das an der Mauer in der Nähe der Kirche S. Michele erbaut gewesen sei, und wieder Andere, dass es im Innern eines zum Thorgebäude gehörenden Zimmers sich befunden habe.[1]



Die Madonna della Scala. (Madonna auf der Treppe.)
Freske von Correggio. Parma. Gallerie.

Vasari sagt, dass Correggio „*über einem Thore der Stadt* eine Madonna mit dem Kinde im Arme gemalt hat, die durch die schöne Ausführung der Farbe im Fresko geradezu Staunen erregt und dem Maler das höchste Lob und die grösste Anerkennung von durchreisenden

[1] Ruta, *Guida di Parma*, 72; Ratti, 76. Siehe auch Pungileoni, II, 161 und Martini, 108 und 113.

Fremden, die noch nichts anderes von ihm gesehen hatten, eingetragen hat."[1] Die Worte Vasaris, der auf der Reise jenes Thor passirte und das Bild 1542 sah,[2] d. h. zwölf Jahre bevor es in den kleinen Tempel gebracht wurde, scheinen uns jede weitere Erörterung überflüssig zu machen. Das Gemälde befand sich offenbar weder im Hause eines Privatmanns, noch in einem Zimmer jenes Thorgebäudes, was auch durch andere Thatsachen und Schlüsse bewiesen wird.

Nach Plänen von Parma vor dem Jahre 1812 ist die kleine Kirche S. Maria della Scala wirklich am Fusse der Mauer, gegenüber der via S. Michele verzeichnet, dort wo sich, ehe Paul III. die Stadt mit neuen Befestigungswerken versah, das Thor befand. Die Bezeichnung *della Scala* hat ihren Ursprung von den Stufen, die man ersteigen musste, um zu dem Bilde zu gelangen, das sich gerade über der Mauer, oder dem Wall befand.

Während der auf Befehl Pauls III. ausgeführten Arbeiten wurden die Thore von den Mündungen der Strassen entfernt und starke Bastionen an ihrer Stelle errichtet. Die Einführung der Artillerie veranlasste die militärischen Architekten zu der Massnahme, die Ausgänge der langen und breiten Strassen zu schliessen und durch Befestigung zu schützen, dafür aber die Thore an versteckteren Stellen zu öffnen, wo ihnen Häuser oder Mauern gegenüber standen. Als daher das alte Thor von S. Michele geschlossen und ein neues nach Norden zu geöffnet wurde, sollte bei der Errichtung der Bastion die Mauer erhalten bleiben, auf der Correggio die Madonna gemalt hatte.

Wenn man andererseits annehmen will, dass sie sich in einem Privathause befunden habe, dann muss man auch voraussetzen, dass dieses Haus an der Stadtmauer gelegen habe! Aber wie wäre es denkbar, dass die frei fortlaufenden Wälle von einem Gebäude unterbrochen worden wären, das nicht der Stadt, sondern einem Privatmanne gehörte? Wie kann man vor Allem voraussetzen, dass sich gerade an dieser Stelle, gegenüber der prächtigen via Aemilia, ein einfaches Häuschen befunden habe, während historisch feststeht, dass bis zum Jahre 1545 das Thor sich hier befunden hat?[3]

[1] Vite, IV, 114.

[2] Vite, VI, 670.

[3] B. ANGELI, *Storia di Parma*, p. 13 und 531.

Man kann aber auch nicht vermuthen, dass das Stück Mauer, auf dem die Madonna gemalt war, von einer anderen Stelle hierher versetzt worden sei, denn als man es im Jahre 1812 in den Palazzo Pilotta überführte, war keine Spur daran zu erkennen, die auf einen vorhergegangenen Transport hätte schliessen lassen; man musste sogar den Theil der darunter befindlichen Mauer, der mit den Fundamenten bis in die Bastionen hinab reichte, absägen.

Die ganze Geschichte ist demnach höchst einfach. Correggio führte sein anmuthiges Werk auf der inneren Seite des östlichen Thores von Parma aus, wo es mit dem göttlichen Kinde dem Vorübergehenden, der die Stadt verliess und sich auf die Reise begab, wie eine freundliche Vorbedeutung zulächelte. Als andere Zeitverhältnisse es der Sicherheit wegen erheischten, dass an dieser Stelle ein Wall errichtet werde, veranlasste die Bewunderung für das schöne Werk verschiedene Bürger, sich zusammen zu thun, um durch Sammlungen und mit Beihülfe der Bruderschaft von S. Michele es durchzusetzen, dass dieses Mauerstück in Ehren gehalten und in einer Kapelle untergebracht wurde, wo es als Bild für den Hauptaltar dienen konnte. Die Erlaubniss zur Bildung einer Bruderschaft und zur Ausführung dieser Arbeit war nicht leicht zu erreichen, und einer von ihnen, der in Rom wohnte, und später ein Vermächtniss dafür stiftete, musste sich sehr darum bemühen. Erst im Frühjahr 1555 konnte der Notar Cristoforo Dalla Torre endlich die Stiftungsurkunde abfassen.



Zeichnung zur Madonna della Scala.
Weimar. Museum.

Die Kapelle wurde später von Tinti dekorirt und von ihm und Malosso aus Cremona mit zwei Bildern an den Seitenaltären versehen; sie musste aber 1812 fallen, um der Barriera von S. Michele Platz zu machen. Auch diesmal rettete der hohe Kunstwerth das Gemälde,

das, von Eisenreifen zusammengehalten, in die Gallerie überführt wurde, wo es sich noch heute befindet.[1]

Wer hat nun aber Correggio dieses Gemälde in Auftrag gegeben? Keiner Nachricht lässt sich entnehmen, dass die Gemeinde, der das Thor gehörte, es bestellt hätte. Dagegen ist es eine bekannte Thatsache, dass ein Privatmann sehr wohl die Erlaubniss erhalten konnte, einen monumentalen Bau, oder Theile eines solchen, auszuschmücken.



Jungfrau und Kind. Zeichnung. London. British Museum.

Im Weimarer Museum wird eine Skizze der *Madonna della Scala* aufbewahrt, die, wie die Kopie derselben, die sich in der Kirche von Fiorenzuola d'Arda befindet, die ganze Figur darstellt. Am Originalfresko fehlt leider der untere Theil des Bildes, der wahrscheinlich zur Zeit des Transportes in die Gallerie entfernt wurde, entweder, weil nur noch wenige Spuren von Farbe an dieser Stelle vorhanden waren,

[1] Pietro De Lama, *Atti dell' Accademia e del Museo Parmensi*, Handschrift im R. Museo di Parma, I, 186, 202, 217 und 230. — Siehe *Madonna della Scala*. Urkunden des Archivio della R. Pinacotea di Parma. Posiz. II. — Der Transport wurde von Pietro Bicchieri besorgt.

oder weil er die Anbringung der eisernen Reifen und den Transport selbst noch viel mehr erschwert hätte.

Auf der Zeichnung in Weimar, die unverkennbare correggeske Züge aufweist, sieht man nun zu Füssen der auf den Stufen eines Tempels sitzenden Madonna ein leeres Wappenschild mit einer Bischofsmütze darüber. Wenn die Zeichnung, wie es den Anschein hat, original ist, wer könnte dann der Bischof gewesen sein, der das Fresko bestellte? Natürlich denkt man zuerst an den Bischof von Parma, damals Alessandro Farnese (der später unter dem Namen Paul III. Papst wurde),[1] aber bei näherer Ueberlegung scheint es seltsam, dass er, der nicht einmal in Parma wohnte, wo er Vertreter hielt, sich um solche Dinge gekümmert habe. Dagegen scheint es nicht ohne Bedeutung zu sein, dass gerade gegenüber der Kirche S. Michele, ganz nahe jenem Thore, Nicolò Urbani da Bracciano vom Orden der Eremiten von Sant' Agostino, Bischof von Lidda und Weihbischof eben des Alessandro Farnese gewohnt hat.[2]

Das von den Armen der Mutter zärtlich umschlungene Kind und diese selbst, die sich liebevoll lächelnd zu ihm herniederbeugt, bilden die schönste und zugleich ungezwungenste Linie, die man sich denken kann.[3]

Das Kind ist das echte Knäblein, von dem Dante sagt:

„Und wie das Kindlein, wenn's die Milch genossen,
„Zur Brust, aus der es trank, die Arme reckt,
„Von Liebesgluth auch aussen übergossen."

Man hat oft beklagt, dass dieses Fresko so viel von seinem früheren Glanze verloren habe. Uns scheint es fast ein Wunder, dass es überhaupt erhalten geblieben ist, nachdem es mehr als dreissig Jahre lang allen Unbilden der Witterung ausgesetzt gewesen, nachdem die Gläubigen Löcher darin gemacht hatten, um auf den beiden Köpfen eine erhabene silberne Krone zu befestigen und rund herum Amulette und

---

[1] Giov. Allodi, *Serie cronologica dei Vescovi di Parma* (Parma, 1856) II, 11.

[2] Francesco Cherbi, *Le grandi epoche della chiesa vescovile di Parma* (Parma, 1835—1839) Vol. II, p. 312. — Das Haus des Urbani war im vorigen Jahrhundert im Besitz der Familie Bernini, die das in Marmor gemeisselte Wappen dieses Bischofs mit der Mitra und den beiden Buchstaben NE (*Nicolaus Episcopus*) noch aufbewahrte.

[3] In einer Rothstiftzeichnung des Meisters im Louvre, in der die Caritas mit drei Putten dargestellt ist, stimmt derjenige, den sie mit der linken Hand festhält, in den Umrisslinien mit dem Bambino der *Madonna della Scala* überein.

Weihgeschenke anzuhängen, und nachdem es schliesslich von seiner Stelle entfernt und nach dem Palazzo Pilotta gebracht worden ist, wobei es beinahe durch die ganze Stadt geschleppt werden musste.

Ganz zerstört und ohne die geringste Hoffnung auf eine Auferstehung ist indessen die in Fresko gemalte Lünette, die Correggio in Parma in der Kirche der Padri dell'Annunziata ausführte, die 1546 abgerissen wurde, um einer Festung oder einem Schlosse Platz zu machen, das Pier Luigi Farnese sich erbauen liess.[1]

Bei dieser Gelegenheit erzählt uns Vasari, dass die Mönche „die Mauer rings herum mit eisenbeschlagenem Holzwerk einfassen liessen und sie nach und nach loslösten, so dass die Malerei erhalten blieb und von ihnen in demselben Kloster an einer gesicherten Stelle wieder eingemauert werden konnte."[2] Als sie später eine neue Kirche in dem Stadttheile Capo di Ponte wieder aufbauten, wurde das Fresko links vom Eingange angebracht, „wo die vornehme Familie der Aiani einen Altar errichtete."[3]

Im Jahre 1832 sprach die Akademie von Parma den dringenden Wunsch aus, dass es von dort entfernt würde, um einer grösseren Beschädigung vorzubeugen.[4] Aber erst im Jahre 1875 wurde derselbe erfüllt. Der Transport, der in den ersten Tagen des folgenden Jahres stattfand, gab ihm schliesslich den Gnadenstoss.[5]

Jetzt befindet sich dieser traurige Ueberrest in der Gallerie von Parma, aber es ist kaum noch etwas von dem blonden Kopfe des Engels oder von dem demüthig guten Antlitz der Maria zu entdecken. Man sieht noch leichte Spuren von zwei kleinen Engeln, aber ihre

---

[1] Aless. Sanseverino pag. 23 seiner *Notizie storiche artistiche* (Handschrift im Kgl. Museum in Parma) sagt von diesem Fresko, „es gehört rechtmässiger Weise der Casa Scutellari."

[2] *Vite* IV, 114.

[3] Fra Giovanni Francesco Malazappi da Carpi. *Croniche della Provincia di Bologna dei Frati Minori Osservanti* composte nel 1580. — Handschrift im Archiv der Provinz in Bologna, fol. 170. — Baistrocchi, *Notizie dei pittori* Handschrift in der Miscellanea No. 1106 der Kgl. Bibl. in Parma. — Ruta, *Guida* p. 19.

[4] Atti dell' Accad. di Belle Arti, Handschrift III, 131.

[5] *La Madonna Annunciata* Urkunden im Archiv der Pinacoteca. Posizione III. — A. Rondani sprach von diesem Werke in *l'Art.* (Paris, 1876) Tom. VI, 73 und in der *Gazetta d'Italia* (Venezia, 1876) num. 84.

Gestalten sind verwischt. Um aus den übriggebliebenen Farbenflecken noch etwas herauserkennen zu können, muss man die alten Stiche zu Hilfe nehmen, die uns den Engel zeigen, wie er sich auf einer Wolke, in der vier kleine Putten spielen, zum Fluge anschickt, die Rechte zum Himmel erhebt und mit der Linken auf den heiligen Geist deutet, der mit ausgebreiteten Flügeln über dem Haupte der Madonna schwebt.



Ansicht der Kathedrale von Parma.

Sie kniet vor einem Betschemel, auf dem ein Buch liegt, und wendet das Haupt nach rückwärts und senkt keusch die Augen auf den Boden nieder.[1]

Gehen wir nun aber zu dem umfangreichsten Werke Correggios über.

Beinahe bis zum Ende des XV. Jahrhunderts bewahrte die Kathedrale von Parma im Innern die Schmucklosigkeit, die für die romanischen Kirchen charakteristisch ist. Auf den Altären befanden sich

[1] Im Louvre befindet sich eine correggeske Röthel-Zeichnung, die schon quadrirt ist und eine Annunziata darzustellen scheint. Die Madonna der Lünette stimmt jedoch nicht mit dieser Zeichnung überein, wohl aber eher mit einer Zeichnung in der Ambrosiana in Mailand, die Correggio zugeschrieben wird, aber als die Arbeit eines Schülers oder Nachahmers anzusehen ist.

natürlich Tafeln oder Triptychen, auch an den Wänden der Kapellen sah man einige Fresken, die von frommen Personen gestiftet waren, auch



Innenansicht der Kathedrale von Parma.

das Querschiff war zum grössten Theile ausgeschmückt,[1] aber die Kirche

[1] In den Urkunden von 1522, durch die Parmigianino und Anselmi die Ausmalung eines Theiles des Querschiffes übertragen wurde, heisst es: „*removendo illas picturas quae sunt de praesenti*“ oder „*de praesenti existentes.*“

in ihrem weiten Umfange, die Wölbungen der drei Schiffe, die Wände des Hauptschiffes, die Kuppel und das Presbyterium waren in gleichmässig grauem, ruhigem Tone gehalten, so dass die architektonischen Linien zu vollster Geltung kommen. Keine Spur muss mehr von den Bildern vorhanden gewesen sein, die einst die Façade geziert hatten und an die uns Fra Salimbene erinnert, wenn er erzählt, wie Guidolino da Enzola in Zorn gerathen wäre, wenn er sah, wie die Gassenbuben sich damit vergnügten, mit Steinen danach zu werfen.[1] Aber gegen das Jahr 1500 fühlte man inmitten des Glanzes der Renaissance die Nothwendigkeit, die Kathedrale in Bezug auf Schmuck und Pracht nicht hinter den anderen Kirchen der Stadt, die sich nach und nach verschönerten, zurückstehen zu lassen. Man fing an, sie mit Bildern von Zarotti, Caselli und Araldi und mit Skulpturen von Gian Francesco d'Agrate und Filippo und Damiano da Gonzate zu schmücken, auch an einem köstlichen Altarbilde von Gian Battista Cima da Conegliano konnte man sich erfreuen, aber bei der Grösse und Bedeutung des Tempels erschien diese künstlerische Ausstattung recht bescheiden und spärlich.

Die überraschende Prachtentfaltung in dem reichen und eleganten Kloster von S. Paolo, der schnell entstandene wunderbare Schmuck des Klosters und der Kirche von S. Giovanni Evangelista, die unmittelbar folgenden Arbeiten in S. Maria della Steccata bestimmten schliesslich die Bauverwalter des Domes, nun ohne alles Zögern die Ausschmückung auch ihrer Kirche mit Gemälden zu veranlassen, damit sie nicht hinter den anderen zurückstehe.

Am 3. November 1522 gaben sie Correggio, der in S. Giovanni arbeitete, die Freskogemälde der Kuppel, des Presbyteriums und der Apsis in Auftrag, achtzehn Tage später wurden die Kontrakte mit Parmigianino für die Ausschmückung des Querschiffes, der Decke, des Kreuzgewölbes und der Nische des Altars der *Natività*, mit Rondani für die Decke, das Kreuzgewölbe und die Nische der Kapelle Bernieri, genannt *del Ferro*, mit Anselmi für die Decke und das Kreuzgewölbe der Kapelle Martini aufgesetzt. Am 20. Dezember trugen sie schliesslich Araldi die Malerei zweier Abtheilungen an der Decke des Hauptschiffes auf.[2]

[1] In der angeführten Chronik p. 363.

[2] MARTINI veröffentlichte alle diese Kontrakte als *Studi intorno al Correggio*, 170 u. ff.

Leider ist nur der kleinste Theil dieser Arbeiten vollendet worden oder erhalten geblieben. Parmigianino, Rondani und Araldi thaten nichts. Der Erstere begab sich vielmehr nach Rom.[1]

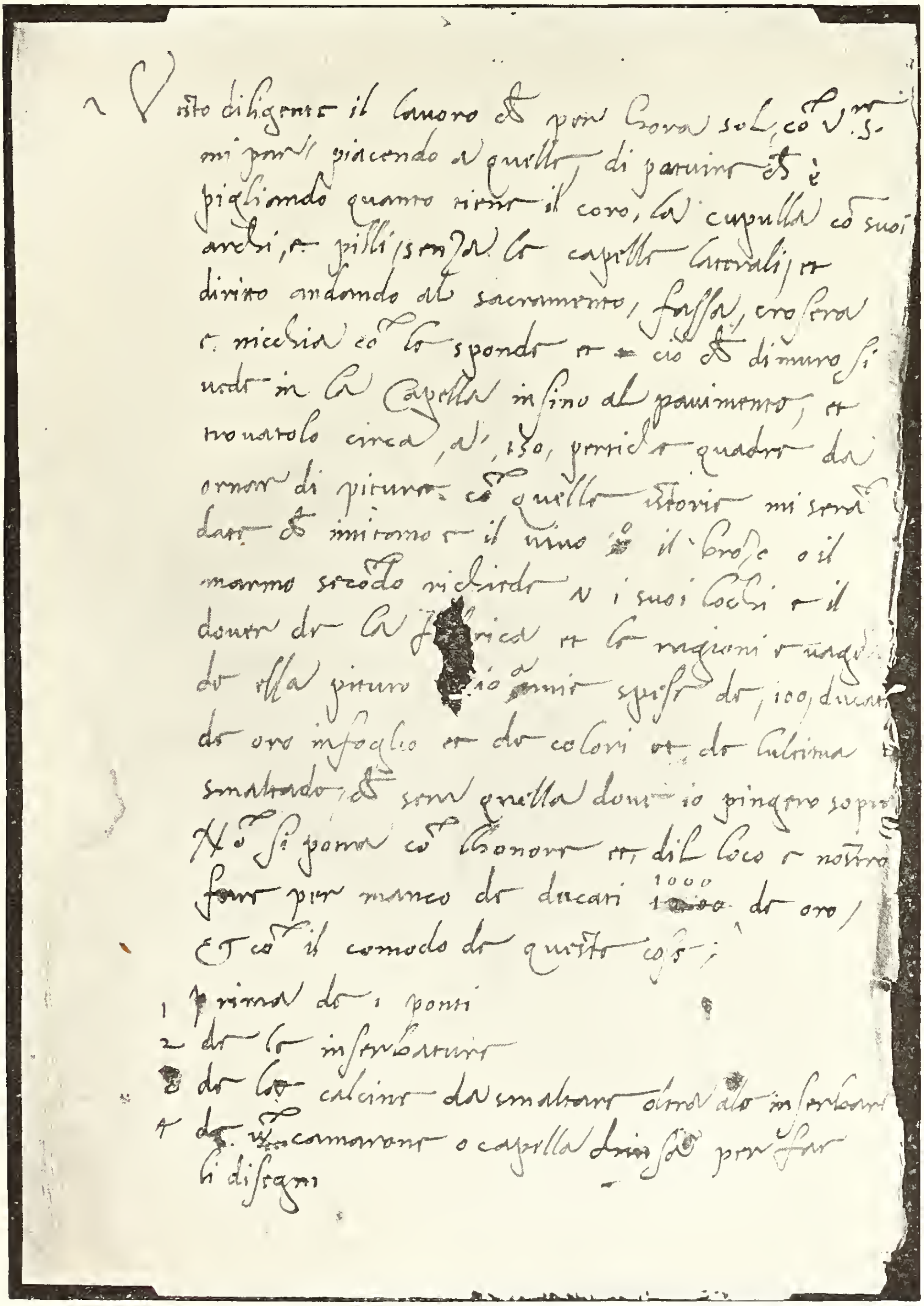
Correggio führte die Kuppel aus, fing jedoch die Fresken im Presbyterium und in der Apsis nicht einmal an. Zwei Jahre nach seinem Tode wurde Giorgio Gandino del Grano damit beauftragt. Aber auch dieser starb ohne damit begonnen zu haben, und Alles ging auf Girolamo Mazzola Bedoli über. Auch von den, dem Anselmi zugewiesenen Arbeiten (der 1548 die Malereien der Kapelle del Popolo und der beiden Kreuzgewölbe des grossen Schiffes übernahm) gingen einige durch Verfall oder Feuchtigkeit zu Grunde, andere wurden wieder verdeckt und übermalt, andere wurden gar nicht ausgeführt, wie die in der Kapelle del Popolo, die einige Jahre darauf von Pomponio Allegri gemalt wurden.

Am 3. November 1522 setzte also der Notar Stefano Dodi in Gegenwart der Domherren von Parma, Pascasio Beliardi und Galeazzo Garimberti, des Scipione della Rosa, *Eques auratus*, aller Bauverwalter und dreizehn anderer Geistlichen den Vertrag mit maestro *Antonio da Corigio pittore presente e stipulante* auf. „Besagter maestro Antonio," so sagt der Kontrakt, „sei verpflichtet auf seine Kosten die ganze Fläche des Chores, die Kuppel mit ihren Bögen und Pfeilern, ohne die Seitenkapellen und gerade auf den Hauptaltar zu den Fries und die Gewölbezwickel und die Nischen mit den Seitenwänden und alles, was von der Mauer in der Kapelle zu sehen ist, bis zum Fussboden hinab, ungefähr 150 Ruthen im Quadrat, mit Gemälden zu verzieren, nach gegebenen historischen Vorwürfen, die natürliche Farben, Bronze oder Marmor nachahmen sollten, je nachdem es ihr Platz, die Würde des Gebäudes und die Schönheit der Malerei erforderten."

„Andererseits sollen die Herren Bauverwalter verpflichtet sein und versprechen hierdurch, dem besagten maestro Antonio hundert Dukaten Gold zur Verzierung der Gemälde und als seinen Lohn für die besagten Malereien tausend Dukaten in Gold zu geben, ihm auch die fertigen Gerüste und den Kalk zur Glättung der Wände zu liefern."

[1] Liber debitorum et creditorum Fabricae Ecclesiae Maioris Parmensis una cum recepto et expenso. Handschrift im Archiv der Fabbrica des Domes. Jahr 1551, fol. 1.

Die eigenhändige Erklärung Correggios, auf die hin der Vertrag abgefasst wurde, und die noch heute diesem beigefügt ist, lautet: „Nach-



Correggios Autograph, die Vereinbarung über Herstellung der Fresken der Kathedrale enthaltend.

dem ich sorgfältig die auszuführende Arbeit erwogen habe, über die ich mit Euren Herrlichkeiten, da es Ihnen so gefällt, nun verhandeln will,

erkläre ich, dass, wenn die ganze Fläche des Chores, die Kuppel mit ihren Bogen und Pfeilern, ohne die Kapellen und gerade auf den Hauptaltar zu, der Fries, die Kreuzgewölbe und die Nische mit den Wänden und Alles was von Mauern in der Kapelle zu sehen ist, bis auf den Fussboden hinab, was ungefähr 150 Ruthen in Quadrat beträgt, Alles mit Gemälden verziert werden soll, zu denen mir die Gegenstände angegeben werden, die das Leben, Bronce oder Marmor nachahmen sollen, je nachdem es der Ort, die Bestimmung des Baus und die Schicklichkeit und Schönheit der Malerei selber verlangen und zwar auf meine Kosten bei Lieferung von 100 Dukaten in Blattgold, der Farben und Herstellung der letzten Kalkglasur, auf die ich malen werde, so könnte ich es zur Ehre des Ortes und unserer eigenen nicht für weniger als 1000 Dukaten in Gold machen und zwar müssen mir zur Verfügung stehen: 1. die Gerüste, 2. die inserbature, 3. der Kalk, um noch ausser den Inserbature zu glasiren, 4. ein Zimmer oder eine geschlossene Kapelle, um die Zeichnungen anzufertigen."[1]

Wie würdevoll klingen die Worte Correggios „so könnte ich es zur Ehre des Ortes und *unserer* eigenen nicht für weniger als 1000 Dukaten in Gold machen!" Er kannte also wohl seinen eigenen Werth und wusste dies auszudrücken! Er achtete sein eigenes Werk nicht gering, wie eine falsche Tradition behauptete! Dieses innere Bewusstsein wirklicher Verdienste, diese unbefangene Einfachheit sie zu offenbaren sind ebenso schön und bewunderungswürdig, wie die ausgedachte Demuth jener *Charlatane der Bescheidenheit* und die Prahlereien der Kleinen und der Enttäuschten hässlich und lästig sind.

Die Ziffer von 1000 Dukaten steht über einer ausgestrichenen von 1200. Noch seltsamer ist die Urkunde darüber. Sie theilt eine zwischen Correggio und den Bauverwaltern stattgefundene Besprechung mit. Während er die Ausdehnung und Schwierigkeit der Arbeit und die für die Ausführung derselben erforderliche Zeit betont, erklären

[1] *Archivio Notarile di Parma.* Vertrag abgefasst von Stefano Dodi. Unter dem Datum. Affò, *Vita del Parmigianino,* 30; Tiraboschi, VI, 264; Pungileoni, II, 182; Martini, 170; Meyer, 462 etc. Wir haben uns der Original-Dokumente bedient und sind daher nicht in gewisse schwere Lesefehler verfallen, wie sie Pungileoni, Martini und Meyer verbreitet haben, welche u. A. das Wort „*calcina*" gelesen, wo „l'ultima" steht, den Namen „*Arria*" wo es „*Arrianus*" heisst u. s. w.

Mittelpunkt der Kuppel der Kathedrale zu Parma.



ihm die Anderen, dass die dem Bau zur Verfügung stehenden Mittel keine grössere Ausgabe gestatten. Aber wie kann der gute Maler dem Zureden Scipione della Rosas widerstehen und dem Gedanken an die Myriaden von Engeln und Heiligen, die er in der leuchtenden Wölbung sich tummeln lassen kann? Er bleibt einige Zeit in Gedanken versunken, dann ist sein Widerstand überwunden, er ergreift die Feder wieder, streicht unter den aufmerksamen Blicken aller Anwesenden die „1200" zweimal durch und setzt die Zahl 1000 darüber!

Wie wir gesehen haben, hatte er jedoch noch viel in S. Giovanni Evangelista zu arbeiten. Die Bauverwalter brauchten daher die vorher erforderliche Ausbesserung der Kuppel nicht zu beschleunigen. Erst im Jahre darauf und zwar genau am 23. November 1523 gaben sie Messer Jorio da Erba den Auftrag, sie zu restauriren, sowohl von Innen wie von Aussen, mit Einschluss der kleinen Säulen und Pfeiler an der äusseren Gallerie, und sie innen abzuschaben, „alles abzuklopfen" und sie zu glätten. Bei der Abfassung des Vertrages, die damals durch Galeazzo Piazza vorgenommen wurde, war ausser Scipione Montino della Rosa auch Alessandro Araldi anwesend.[1]

Die erste Bezahlung, die Correggio erhielt, ist unter dem 29. November 1526 verzeichnet. Er bestätigt, in Gegenwart von D. Nicolò dei Gotti, Sohn des Rolando, Syndikus und Prokurator der Bauverwalter der Hauptkirche von Parma sechs und siebzig Dukaten in Gold und dreizehn soldi imperiali als erste Theilzahlung des für die Malerei der Kuppel ausbedungenen Lohnes von 275 Dukaten erhalten zu haben.[2]

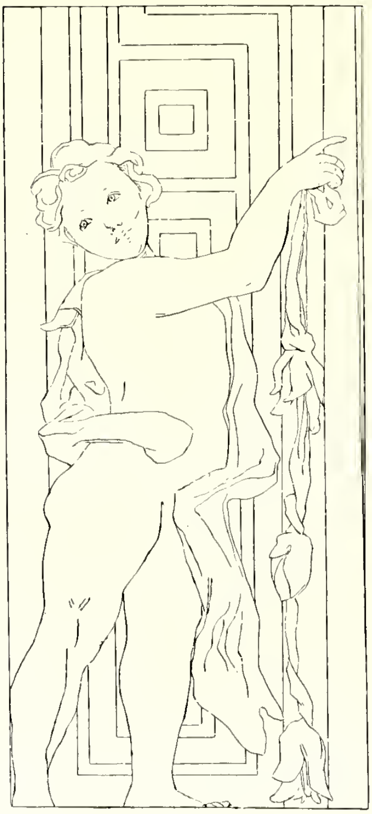
Ein anderes Dokument bezeugt, dass ihm am 17. November 1530 weitere hundert fünf und siebzig Dukaten in Gold als Rest einer zweiten Rate des ausgemachten Preises gegeben wurden. Doch nun genug davon![3]

[1] Archivio della Fabbrica del Duomo, Caps. I, num. 11.

[2] Archivio Notarile di Parma. — Akten des Galeazzo Piazza, nach dem Datum. In diesem Dokumente ist die Strasse von Parma angegeben, wo Correggio wohnte: *Dominus Antonius Alegris fil. Domini Pelegrini de Corigia pictor Vicinie S. Johannis Evangelistae pro burgo anteriori seu Pischario.* — Eine Abschrift dieses Aktenstückes befindet sich auch im Archivio della Fabbrica del Duomo, Caps. I, num. 13.

[3] Archivio della Fabbrica del Duomo, Caps. I, num. 17. — PUNGILEONI (I, 233) und nach ihm viele Andere fügen hinzu, dass Antonio in den Dombüchern auch im Februar 1531 erwähnt sei, aber er bezeichnet weder das Buch noch die Stelle. Es wird sich wohl um eine Verwechslung handeln.

Der Verlust vieler Bücher und Urkunden des Archivs der „Fabbrica del Duomo“ macht eine genaue Darstellung der Geschichte dieser Correggio'schen Fresken unmöglich. Ausser den wenigen angeführten Urkunden findet sich nur eine Erwähnung von 1551 im Buche der Schuldner und Gläubiger der Kirche, in der gesagt wird, dass die Erben unseres Malers hundert vierzig zuviel erhaltene Lire imperiali zurückerstatten mussten, da er gestorben war, ehe er die Arbeit an der Kuppel vollendet hatte.[1]



Correggio.
Putto an einer Bogenwölbung in der Kathedrale von Parma.

Betrachten wir die Kuppel in ihrer ganzen Ausdehnung mit einem raschen Blicke.

In den Zwickeln sieht man vier Heilige auf den Wolken sitzen, zwischen denen Engel sich bewegen. Die zwölf riesengrossen Gestalten der Apostel, die erstaunt der Himmelfahrt der Jungfrau beiwohnen, stehen aufrecht auf dem achteckigen Rahmen, an den Seiten der runden Fenster und vor einer fingirten Balustrade. Auf dieser erheben sich acht grosse Kandelaber, an jeder Ecke einer, zwischen denen sich neun und zwanzig Jünglinge bewegen. Einige sitzen, andere haben sich ausgestreckt, wieder andere stehen aufrecht oder richten sich empor, sie unterhalten sich mit einander, blicken in die Höhe, reichen sich Schalen oder Zweige dar, oder streuen Weihrauch in die auf den Kandelabern brennenden Flammen, die Andere neu anfachen. Ueber ihnen schwebt eine weite Wolkenschicht, dann folgt ein grosser Kranz von Figuren, eine wunderbare Guirlande von Engeln und Heiligen, die sich um die Jungfrau Maria drängen, die zum strahlenden Himmel emporsteigt, von wo ein jugendlicher Engel ihr entgegen schwebt.

Betrachten wir nun die einzelnen Theile. Ueber den Kapitälen der Pfeiler, welche die Kuppel tragen, und in den Bogenwölbungen, die von

[1] Im oben angeführten *Liber debitorum et creditorum*, fol. 1.

Der h. Hilarius

[illegible] IN DER KUPPEL DER KATHEDRALE [illegible]


MR & Cº ph.

einer Greckborte eingefasst sind, lehnen verschiedene, grau in grau gemalte Figuren. Die der Bogenwölbung nächst dem Presbyterium sind von Girolamo Mazzola Bedoli, alle Anderen aber von Correggio. Sie heben sich in lichtgelblichem Tone und bisterfarbenen Schatten von einem Hintergrunde mit symmetrischen Ornamenten ab und stellen sechs Jünglinge mit flatternden Gewändern dar, die Laubkränze tragen. Die tadellose Erhaltung dieses Theiles der Malerei zeigt noch die Saftigkeit und Verschmelzung der correggesken Technik in ihrer ganzen Meisterschaft. Das zarte, weiche Kolorit, das weniger warm ist als dasjenige in den Chiaroscuri der Kuppel von S. Giovanni, zeigt wie fein der Sinn des Malers für harmonische Farbenabstufungen war, denn der ganze Ton der Domkuppel ist weniger dunkel gehalten als der der anderen. Die Falten der Stoffe haben vielleicht ein wenig von der früheren Gebundenheit verloren und die Geberden sind nicht frei von einer gewissen Geziertheit, aber die nackten Theile sind mit grosser Schönheit und Mässigung durchgeführt und von wunderbarer Lebendigkeit. Die konkaven Zwickel hat Correggio wie geöffnete Kammmuscheln gestaltet und die Zacken rund herum mit anderen Muscheln geschlossen, welche einen Reif bilden, ähnlich wie in den Lünetten von S. Paolo.



Correggio.
Putto an einer Bogenwölbung in der Kathedrale von Parma.

Unter diesen Zwickeln, die man hier auch Nischen nennen könnte, schweben Wolken, wie Weihrauchduft; klar zeichnet sich die obere Profillinie ab, dann färben sie sich nach der Mitte zu leicht violett und sind unten, wo die Bogen zusammentreffen, dunkel und grau. Auf ihnen bewegt sich eine fröhliche Schaar von Kindern und Jünglingen und sitzen die Schutzheiligen von Parma.

In dem Zwickel zur Rechten des Beschauers, wenn er sich der Apsis zuwendet, befindet sich der h. Bischof Hilarius in weissem Hemd und gelbem Messgewand, der mit ausgebreiteten Armen nach unten blickt

und auf den Hauptaltar deutet. Einer der sieben, wie unter ihm vorbeiziehend dargestellten Jünglinge wendet das Antlitz empor, um ihn zu betrachten und drückt einem seiner Gefährten die Hand. Andere um ihn herum halten den Bischofsstab, die Mitra und das Buch.



Correggio.
Putto an einer Bogenwölbung in der Kathedrale von Parma.

In dem anderen Zwickel erblickt man sechs, zum Theil in den Wolken versteckte Engel. Einer, der rittlings auf einem schwebenden Globus sitzt, blickt in die Kirche hinab, ein zweiter betet mit gefalteten Händen, zwei Andere, rückwärts gebeugt, zeigen auf den jugendlichen blonden Johannes den Täufer, der auf den Armen, in dem hochgenommenen rothen Mantel, ein weisses Lamm trägt.

Unter der in Profilstellung sitzenden strengen Gestalt des h. Bernardo degli Uberti, der die Rechte auf der Brust und das aufgeschlagene Buch auf den Knieen hält, befinden sich zwei nackte Mädchengestalten in der ersten Jugendblüthe. Die eine, die mit in der Luft schwebenden Füssen zierlich dasitzt, wird von den vorüberziehenden Wolken umkost, die andere mit den goldenen Flechten nähert sich ihr von rückwärts mit den Bewegungen eines ruhig Schwimmenden. Zwischen Beide ist ein Engel herabgestiegen, dessen kleiner grüner Mantel im Winde flattert; er breitet die Arme aus und wendet den Kopf über die linke Schulter dem Beschauer zu. Wir werden weiterhin noch mehr von ihm sprechen müssen, wenn wir ihn in der Gestalt des Ganymed wiederfinden. Aber worauf blickt, was sieht und worüber lacht dieser vor dem sitzenden Engel stehende entzückende kleine Putto, dessen Körper ganz in den Wolken verborgen ist? Er steht in Einverständniss mit dem Engel aus dem gegenüberliegenden Zwickel, der dem h. Hilarius das Messgewand und den Bischofsstab hält und, sich seitwärts wendend, ihm zulächelt. Ach, ihr Schelme! kann euch nicht einmal das geheimnissvolle Schweigen der Kirche in Zucht halten?!

Sieben andere Engel sind um den Apostel Thomas, einen heiteren Greis mit weissem Haar und Bart, der in einen langen gelblichen Mantel gehüllt ist und in der Linken ein Stück von einer Lanze hält, versammelt. Sie tragen ihm die Flasche, die Lilie, einen Palmenzweig und andere Symbole. Eine feierliche Aufmerksamkeit scheint diese Gruppe zu beherrschen, die weniger fröhlich und lachend ist als die anderen.

In den Ecken, die durch die Biegung der vier Zwickel gebildet werden, hängen, von gewundenen Schleiern gehalten, üppige Guirlanden von Laub und Früchten, wie Weintrauben, Aepfel, Birnen, Granatäpfel, Mispeln, Pignenzapfen und dicke Rettige, die mit „grosser Feinheit" und mit einer erstaunlichen Abwechselung in Form und Farbe dargestellt sind. Endlich sieht man auf den Seitenflächen des Achtecks, zwischen den Zwickeln und um die kleinen Fenster des Tamburs herum Helldunkelmalereien in verschiedenen Tönen. Ein wenig kalt wirkt die Verzierung der vier Oeffnungen, mit Zweigen und einer in die Höhe blickenden Sphinx, warm dagegen die Seitenfelder mit den Ornamenten und Putten, die auf Delphinen reiten und gebogene Füllhörner tragen, oder als kleine kräftige Herkulesse einer Schlange den Kopf zusammenpressen.[1] Obgleich die Composition nur zwei, mit einander abwechselnde Muster darbietet, bringt die freie geniale Pinselführung, die physiognomische Verschiedenheit und gewisse leichte Unterschiede in der Biegung eines Armes, Beines oder Kopfes doch bei jedem Putto einen besonderen Ausdruck hervor, die durch die Helldunkelmalerei durchaus nicht den Eindruck von Skulpturen machen, sondern ebenso lebhaft wirken wie die farbigen.



Correggio.
Putto an einer Bogenwölbung in der Kathedrale von Parma.

[1] Der Kopf eines dieser kleinen Putten auf dem nach Süden liegenden Felde ist in schmählicher Weise übermalt worden.

Ueber einem schmalen Rahmen von vergoldetem Bruchstein hat Correggio einen zweiten sehr breiten aus nachgeahmtem Marmor gemalt, der so reliefartig wirkt, dass auch das aufmerksamste Auge dadurch getäuscht wird. Erst wenn man in die Kuppel hinaufsteigt und ihn ganz in der Nähe betrachtet, bemerkt man, dass er gemalt ist. Zur Erreichung dieses Eindruckes hat sehr beigetragen, dass er mit der obersten Linie des Rahmens ein wenig die Rundung der kleinen Fenster bedeckt hat, die von unten gesehen wirklich in ihn hineinzureichen scheinen. Aber hauptsächlich kommt dieser Kunstgriff den Figuren zu gute. Indem er einen grösseren oder kleineren Theil der Beine der Apostel sehen lässt, hat er für die Bewegung dieser Figuren einen vollständigen Effekt erzielt, da sie so mehr oder weniger nahe dem Abgrunde zu stehen scheinen. Allerdings konnte er sie in denselben Stellungen auch über einem erhabenen Rahmen darstellen, aber dann wären sie dem unten stehenden Beschauer von verschiedenen Gesichtspunkten aus mehr oder weniger verdeckt erschienen. Der Maler, der diese schlechte Erfahrung mit der Figur des alten Johannes in der zuerst gemalten Kuppel gemacht hatte, war sofort auf den Einfall gekommen, auch den Rahmen zu malen, wodurch dieser Uebelstand beseitigt und eine von jedem Gesichtspunkte aus vollkommene Perspective erzielt wurde.



Correggio.
Putto an einer Bogenwölbung in der Kathedrale von Parma.

Im Gegensatze zu vielen bedingungslosen Bewunderern Correggios scheinen uns diese riesenhaften Gestalten nicht alle von gleicher Schönheit und Kraft zu sein. Ja, wenn wir sie auch als den weniger gelungenen Theil des ganzen grossen Werkes betrachten wollen, können wir uns doch nicht ohne ein gewisses Bedauern die Erscheinung der Apostel in der Kuppel von S. Giovanni vor die Seele rufen. Am auffälligsten erscheint uns hier, dass die nackten Theile noch immer mit der gewohnten Mässigung modellirt, mit einem Worte in keiner Weise

Der h. Bernhard

(ZWICKEL IN DER KUPPEL DER KATHEDRALE IN P[illegible])



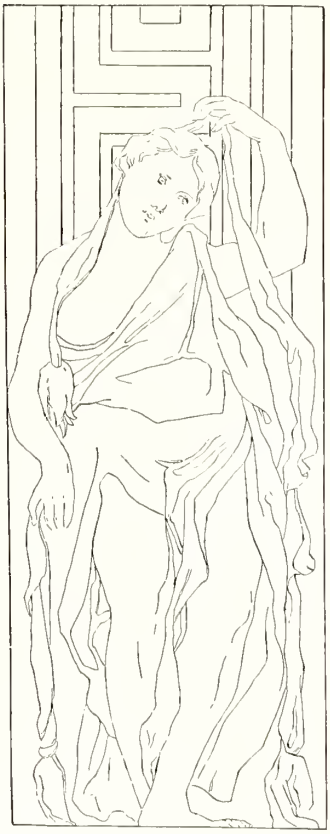
Johannes der Täufer

[illegible] IN DER KUPPEL DER KATHEDRALE IN [illegible]



in das Barocke übergegangen sind, während die Stellungen und die Gewänder in Unordnung ausgeartet sind.

In der That haben manche von ihnen jede Haltung verloren. Aus der üppigen, pomphaften, flatternden Fülle der Gewänder treten nackte Körpertheile hervor, die zu klein sind, als dass der Blick des Beschauers bei den nothwendigen Verkürzungen sofort und „naturgemäss“ die Bewegung erfassen und verstehen könnte. Dieser Fehler macht sich am meisten in den einzeln stehenden Aposteln fühlbar. Die Nothwendigkeit, zwölf Gestalten auf ein Achteck zu vertheilen, hat den Maler dazu gezwungen, acht von ihnen zu vier Paaren zu gruppiren und die übrig bleibenden vier einzeln zu lassen. Dies erklärt, warum gerade diese letzten die lebhafteste Bewegung zeigen und am unruhigsten wirken. Sie müssen allein den ganzen Raum ausfüllen, während in den anderen Fällen schon die Zusammenstellung zweier Figuren eine grössere Würde der Stellung und eine grössere Ordnung der Gewänder verlangt hat. Einige sehr schöne Gruppen befinden sich darunter, wie die der beiden in die Höhe blickenden Apostel, die sich bei der Hand halten, und die andere des im Profil dargestellten Apostels, der sich mit würdevoll ausgestreckter Rechten nähert, gefolgt von seinem alten Gefährten, der die Arme ausbreitet.



Correggio.
Putto an einer Bogenwölbung in der Kathedrale von Parma.

Aber wenn unsere Bewunderung für diese, stets mit mächtiger Technik und voll Lebenswahrheit ausgeführten Gestalten auch eine nur bedingte ist, so ist sie um so ursprünglicher und enthusiastischer für die beinahe nackten Jünglinge, die auf der Balustrade stehen und sich vom Azurblau des Himmels oder von den grauen Wolken abheben.

In den verschiedensten Stellungen sind sie hingestreckt, sitzen sie oder lehnen sie zurück, stehen sie aufrecht oder erheben sich, tragen

grosse metallene Gefässe, Kelche oder kleine Becken, werfen mit vollen Händen Harze in das Feuer auf den Candelabern, schüren die Wohlgerüche in den Rauchgefässen an, riechen an ihre vom Weihrauch noch bestaubten Hände, werfen Wachholderzweige in die knisternde Flamme, plaudern mit einander, blicken in die Kirche hinab, neigen sich hinaus, um in den Himmel zu sehen. Alle von herrlicher Schönheit, scheinen sie froh beglückt durch den Auftrag, die Freudenfeuer zu unterhalten und unter dem Glorienschein der aufsteigenden Maria unendliche Wolken von duftendem Weihrauch aufsteigen zu lassen.



Studie zu dem Zwickelfeld mit dem h. Johannes.
Von Correggio. Paris. Louvre.

Aber die ruhige Stellung der Figuren in den Zwickeln und die lebhafte, fröhliche Bewegung dieser auf der hohen Gallerie vertheilten Jünglingsgestalten nimmt ein plötzliches Ende und verwandelt sich in einen mächtigen, schwindligen Flug, in ein ungestümes Gedränge um die Madonna, die in rosenrothem Gewande und weitem himmelblauen Mantel, einen gelben Schleier an der Brust, mit ausgebreiteten Armen aufwärts schwebt, den Blick auf den in goldigem Lichte strahlenden Himmel gerichtet. Die Engel und Putten mit ihren blühenden Körpern begleiten jauchzend und frohlockend ihren Flug. Einige spielen die Mandoline, die Laute, die Becken, das Tambourin, die Flöte, die Pfeife, andere singen ihr fröhliches Hosianna! Wieder andere umarmen sich im Freudentaumel, küssen sich und drängen sich rund herum um die

Der h. Thomas

[illegible]VICKEL IN DER KUPPEL DER KATHEDRALE IN [illegible]



Madonna, sie spielen auf den Wolken umher, tauchen mit den Köpfchen hinein und unvermuthet wieder heraus, strahlend, mit ausgebreiteten Armen, beinahe toll vor Freude. Einige unter ihnen sind von wirklich unübertrefflicher Schönheit und Anmuth. Ihre Augen blitzen, ihre Mündchen lachen, die blonden Haarbüschel flattern in der Luft bei der raschen Bewegung, und ihre Körper zittern und beben. Auf der Seite der Wolkenguirlande, gegenüber der Jungfrau, sind die Engel spärlicher vertheilt und man sieht sie in ganzer Verkürzung aufsteigen, wobei sie die Wolken in beinahe senkrechter Linie durchschneiden, als ob sie der Wunsch beseelte, noch vor ihr im Himmelreich anzukommen und an ihrer Begegnung mit dem Einen und Dreieinigen Theil zu nehmen.

Oben in der Höhe sitzt eine zahlreiche Versammlung von Heiligen und Seeligen im Kreise und wohnt anbetend der Himmelfahrt der Maria und der sie begleitenden Engelschaaren bei. Auch fehlt es neben dem Ausdrucke der Freude nicht an kühnen Andeutungen an die biblische Tragödie. Eva zeigt in der ausgestreckten rechten Hand der aufschwebenden Madonna den Apfel, mit dem sie sündigte. „Steig' empor zu Gott," scheint sie auszurufen, „oh mystische Taube. Du hast meine Schuld gesühnt, Du hast die Erbsünde wieder gut gemacht!" — Und in der Menge erblickt man Abraham mit Isaak, und Judith, die das blutlose Haupt des Holofernes mit sich trägt.

Abraham erinnert daran, dass der Gehorsam gegen Gott bis zum Verbrechen gehen muss, Judith, dass das Verbrechen für den Glauben heilig ist. Auch David hält das riesige, bleiche Haupt Goliaths an den Haaren, um zu bezeugen, dass keine menschliche Kraft dem bewaffneten Arme des Himmels zu widerstehen vermag.

Die Masse der Gestalten wird immer dichter, je mehr sie sich in den goldigen Wolken verlieren. Man erblickt Greise mit weissem Haar, Männer in Rüstungen und leichten Mänteln, Jungfrauen, die Häupter von Schleiern verhüllt, und nackte Kinder. Einer faltet die Hände im Gebet, ein anderer hebt sie zum Himmel empor, dieser deutet mit dem Finger, jener spricht mit seinem Nachbar, ein anderer ist in begeisterte Betrachtung versunken oder begrüsst schliesslich die ersehnte Ankunft der Mutter Gottes.

Und inmitten dieser ganzen Menge schwebt oder stürzt sich vielmehr ein Bote Gottes ihr entgegen, der aus der Höhe auf



Correggio. Apostel und Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.



Correggio. Apostel und Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.



Correggio. Apostel und Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.



Correggio. Apostel und Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.

sie niederblickt und die Arme mit zärtlich anbetender Bewegung ausbreitet.[1]

Je länger man das Gemälde von den kleinen Fenstern aus betrachtet, um so stärker wird die Seele von staunender Bewunderung erfüllt. Man glaubt beinahe unter der Wölbung fröhliche Stimmen zu vernehmen und würde sich nicht wundern, wenn die Spitze der Kuppel sich öffnete und alle Engel und Heiligen in raschem Taubenfluge sich hinauf in den Himmel schwängen.

Die Ausführung dieser kolossalen Freskomalerei ist noch feiner und zarter als die in der Kuppel von S. Giovanni. Alle Schraffirungslinien in den Figuren sind verschwunden, und nur sehr selten findet man noch vereinzelt eine Linie zur Verstärkung über den Schattenstellen.

Die Fleischtöne haben viel von den röthlichen Abstufungen verloren, dafür aber eine viel harmonischere Entwickelung der alabasternen Tinten angenommen, die sich bis zu beinahe weissen Lichtern steigern. Die Schatten sind ohne übertrieben tiefe Töne erreicht und zeigen eine bezaubernde Durchsichtigkeit, ein Spiel von Reflexen, die die Modellirung ebenso klar erkennen lassen wie an den beleuchteten Theilen und den Eindruck hervorrufen, als ob zwischen den verschiedenen Figuren freie Luft wehe. In dieser Beziehung steht Correggio unerreicht da; und das kann man mit um so grösserer Sicherheit behaupten, als diese Wirkung auch heute noch hervorgerufen wird, trotzdem die Kuppel ganz schmutzig von Staub und Rauch ist und ganze Theile abgefallen oder zerstört sind.

Wenn aber auch anzunehmen ist, dass die Gestalten durch diese Zerstörungen viel von der ursprünglichen plastischen Wirkung verloren haben, so vermag uns dies doch nicht zu überzeugen, dass das Werk auch in seiner ersten Frische vollkommen klar und verständlich erschienen sein kann.

Seine grosse Leichtigkeit, jedes perspectivische Problem der menschlichen Gestalt im Geiste zu lösen, und sein nicht geringeres Talent, Empfindungen und Gestalten zum Ausdruck zu bringen, seine

[1] Einige haben diesen Engel beschrieben, als ob er im Begriffe sei, aufwärts zu schweben, anstatt herabzusteigen, ohne zu bedenken, dass die Gewänder ihm am Körper herabhängen, oder über seinem Kopfe, von unten nach oben getrieben, flattern. Daraus geht hervor, dass er im Herabsteigen die Luft durchschneidet.

vollständige Herrschaft über eine glänzende Technik als Zeichner und Kolorist verführten ihn, bei dieser Arbeit die Schranken zu durchbrechen und seiner Phantasie und seiner Hand zu sehr freies Spiel zu lassen. Aber sicher sind solche Uebertreibungen nur überlegenen Geistern möglich, einem Dante, der in seinem *Paradiese* sich zu sehr in theologische Geheimnisse und in die Metaphysik vertiefte, oder



Gruppe der die gen Himmel fahrende Jungfrau umgebenden Engel. Freske in der Kuppel der Kathedrale in Parma.

einem Wagner, der in seinen letzten Werken zu viele Empfindungen in der Welt der Harmonien suchte. Aber wenn ein Künstler sich mit seinen aussergewöhnlichen Fähigkeiten nicht mehr an dem unmittelbaren Ausdruck eines künstlerischen Gedankens genügen lässt, sondern sich darin gefällt, in virtuosenhafter Weise zu schaffen und Schwierigkeiten zu überwinden, dann wird er, auch wenn er seinen Zweck vollständig erreicht, wohl Bewunderung und Erstaunen in der Seele Anderer erwecken, aber schwerlich jene innere Befriedigung, jenes süsse Wohlbehagen, das die massvoller ausgeführten Werke erregen. Wir sagten daher schon, dass die Fresken von S. Giovanni Evangelista als das Meisterwerk Correggios anzusehen seien. Es ist das vollkommene

Gleichmaass zwischen dem Vorwurf und der Ausführung, die allen ewigen Gesetzen der Kunst entsprechende Einfachheit der ruhigen, heiteren und ausdrucksvollen Form, die uns in diesem Werke überrascht. Sicherlich erscheinen die Fresken des Domes in Bezug auf die überwundenen Schwierigkeiten, die geradezu wunderbare Schönheit vieler Figuren, das Lächeln, die Farbe und das Licht, das sie belebt, noch bedeutend hervorragender, aber das übermässige Gedränge der Gestalten, die überflüssige Verwickelung so vieler menschlicher Gliedmassen, die sich nach allen Richtungen hin bewegen, bringen Verwirrung hervor. Wir haben mit der Schwierigkeit der *Entzifferung* zu kämpfen, können nur mit Mühe einen Körper ganz aus seiner Verwickelung mit den über ihm liegenden herauserkennen, und bei dieser Aufgabe wird das erste Gefühl des Staunens über das undeutliche Gewühl von so vielen Formen bald durch das Streben, die einzelnen Theile zu erkennen, ersetzt werden, so dass man schliesslich mehr mit der Betrachtung der Einzelheiten als mit der des ganzen Werkes beschäftigt ist.

Man erzählt sich, dass ein Kanonikus des Domes, als das Gemälde eben enthüllt war, gesagt habe, dass es ihm wie ein Ragout von Fröschen *(guazzetto di rane)* vorkäme. Tiraboschi beeilt sich, diese Tradition „eine lächerliche Fabel" zu nennen,[1] aber die Seltsamkeit des Ausdrucks und eine Aeusserung Bernardino Gattis, genannt il Soiaro, lassen uns mit Sicherheit annehmen, dass diese Worte historisch sind. Gatti, der die Kuppel der Steccata ausgemalt hat, sagt in einem, nur fünf und zwanzig Jahre nach Correggios, seines Meisters Tode geschriebenen Briefe, indem er auf übelwollende Kritiken über diesen grossen Künstler wegen der Arbeit an der Kuppel hinweist: „Und Ihr wisst ja, was Correggio im Dome gesagt wurde!"[2]

Durch diese Aeusserung fand unser Maler eben nur die Anerkennung, die Allen beschieden ist, die ihren Zeitgenossen an Kraft und Genie überlegen sind. Die Menge gesteht es nur höchst ungern ein, eine Sache nicht zu verstehen, die sich über das Gewöhnliche erhebt. Sie lehnt sich gegen die, welche nicht auf ihrem Niveau bleiben, auf, ist aber dann um so geneigter, sie nach dem Tode in den Himmel

[1] A. a. O., VI, 265.

[2] Affo, *Il Parmigiano servitor di Piazza*, p. 25.

zu erheben, wenn der, seinen Körper überlebende Gedanke des Künstlers sich mühsam Bahn gebrochen hat. Correggio musste sich, im Bewusstsein dessen, was er geschaffen hatte, furchtbar verletzt fühlen, mehr vielleicht durch die lächerliche Form und den Witz der Redensart, als durch die Kritik selber. Das scheint aus Soiaros Worten hervorzugehen und auch aus der Thatsache, dass der Künstler die anderen Arbeiten in der Kirche nicht wieder aufnahm, sondern von dieser Zeit an beinahe ausschliesslich in Correggio lebte. Der Name des Kanonikus, welcher die Enthüllung eines unsterblichen Werkes mit jener Redensart begrüsst hat, ist zum Glücke für ihn nicht der Nachwelt überliefert worden. Die Ehrentitel, die er verdient hat, und ein nicht gerade beneidenswerther Nachruhm würden ihm nicht vorenthalten geblieben sein. Aber wenn man von jedem poetischen Werke eine lustige Parodie und von jedem schönen Gesicht eine scherzhafte Karikatur machen kann, warum soll man denn auch nicht zugeben, dass dieses „*Froschragout*" eine ganz glückliche Erfindung ist, dessen würdig, der bei dem vergeblichen Versuch, eine gänzliche Verwickelung von Gliedmassen zu entwirren, in Gedanken ein Gericht vor sich sah, das er sehr liebte?

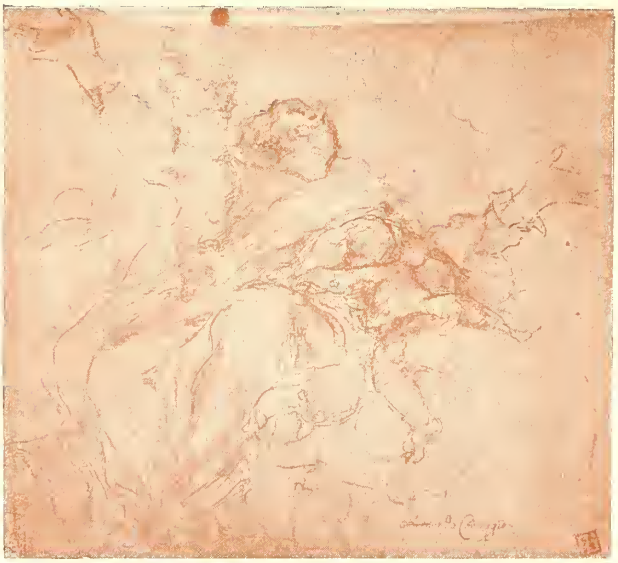


Eva. Von Correggio. Studie zu dem Fresko in der Kathedrale in Parma. London. British Museum.

Wir wissen nicht, ob die anderen Domherren seine Ansicht getheilt haben. Sicher ist jedoch, dass die witzige Unwissenheit des einen in der Tradition ein Vorurtheil gegen Alle wach gerufen hat. Daher stammt auch die Fabel, „dass sie beschlossen hätten, noch ehe Correggio die Arbeit vollendet hatte, sie gänzlich zu vernichten."[1] Von diesem Sakrilegium hätte sie Tizian zurückgehalten, der mit

[1] Tiraboschi, VI, 265. — Pungileoni, I, 211 und 212.

Carl V. nach Parma gekommen war, und von dem man erzählt, dass er, nachdem er die Kuppel lange Zeit schweigend und unbeweglich betrachtet hatte, ausgerufen hätte: „*Kehrt sie um, füllt sie mit Gold, und sie ist doch noch nicht nach ihrem vollen Werthe bezahlt.*" In dieser Weise häufen sich die Legenden um dieses Werk.



Die Erhöhung. Von Correggio. Studie zu dem Fresko in der Kathedrale zu Parma. Dresden, Gallerie.

Es ist allerdings eine Fabel (wie wir weiterhin sehen werden), dass sich Correggio, um so viele Verkürzungen richtig darzustellen, mit einigen von Begarelli in Thon modellirten Figuren geholfen hätte, wie es auch eine Fabel ist, dass Christine von Schweden, die nicht glauben wollte, dass der obere Rahmen gemalt sei, ein Gerüst habe errichten lassen, um hinaufzusteigen und sich durch die Berührung mit der Hand zu überzeugen.[1]

Die Sorgfalt, die die Bauverwalter auf die Erhaltung und den Schutz der Kuppel verwandten, zeigt, dass, wenn auch die Schönheit des Gemäldes nicht sofort vollkommen geschätzt wurde, es doch nicht lange dauerte, bis ihr eine würdige Anerkennung zu Theil wurde.

In der That sehen wir, dass man schon im Jahre 1533 damit begann, sie aussen mit Kupfer- und Bleiplatten zu belegen und, dass die Ausbesserungsarbeiten sich bis in das Jahr 1539 hinzogen.[2]

Wir stellen jetzt einige Mittheilungen über die Zeichnungen und Kartons zusammen, die Correggio für diese Kuppel angefertigt hat. Schon Vasari behauptete, einige Zeichnungen in Rothstift von seiner Hand mit Friesen mit wunderschönen Putten und andere als Ornamente

[1] Aus der *Scorta della pittura* von Francesco Pasini, nach der Handschrift citirt von Pungileoni, II, 228.

[2] Archivio della Fabbrica del Duomo. Caps. I, num. 22 und 41.

in diesen Gemälden ausgeführte Friese mit Darstellungen von Opferhandlungen nach der Antike zu besitzen.[1]

Vasari scheint ebenso wie die Fresken in S. Giovanni und im Dome auch die Zeichnungen für diese beiden Gemälde mit einander verwechselt zu haben. In der That sieht man diese Opferhandlungen „*nach der Antike*“ im Friese des Langschiffes von S. Giovanni.

Im Louvre befinden sich allerdings drei, dem Correggio zugeschriebene Skizzen zu einem Friese mit Putten, aber sie sind in keiner der erhaltenen Malereien ausgeführt.[2]

Pungileoni,[3] Meyer,[4] Venturi[5] und Andere mehr erwähnen noch andere Zeichnungen, deren Spuren und Verbleib sich aber zum grössten Theile nicht verfolgen lassen.



Adam, Abraham und Isaak. Von Correggio. Studie zur Kuppel der Kathedrale in Parma. Schloss zu Windsor. Königl. Bibliothek.

Im Louvre wird eine Zeichnung des Zwickels mit der Figur Johannes des Täufers aufbewahrt, in Wien die Gestalt eines Apostels,[6] in der Dresdener Gallerie ein erster Entwurf der Assunta mit zwei Engeln, in der königlichen Bibliothek von Windsor-Castle eine saubere, herrliche Zeichnung der Adamsgruppe, sowie von Abraham und Isaak. Verschiedene Zeichnungen von Putten befinden sich in der

[1] Vite, IV, 113.

[2] In der Gallerie der Uffizien zu Florenz wird unter der Nummer 1947 eine Federzeichnung zu einem Friese mit Putten, die Correggio zugeschrieben wird, aufbewahrt. Sie scheint uns aber von Lorenzo Sabbatini herzurühren.

[3] A. a. O., II, 201 und folg.

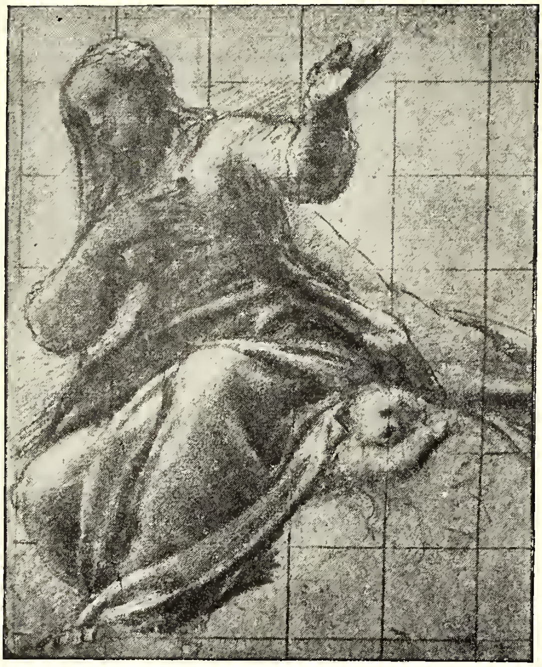
[4] *Correggio*, 416 und folg.

[5] *La R. Galleria Estense*, 377.

[6] Franz Wickhoff, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina*. I. Theil. Die venezianische, die lombardische und die bolognesische Schule (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, XII. Band, 1891).

Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth, aber sie lassen sich wegen der häufigen Veränderungen, die der Künstler vorgenommen hat, nicht mit den in den Fresken ausgeführten identificiren.[1]

Man hat sich kürzlich in Paris der Entdeckung von fünfzehn grossen Kartons in eben so vielen Durchzeichnungen gerühmt, die 1754 von einer Signorina Basseporti für die Summe von achttausend Lire angekauft sein sollen.[2] Wir halten uns nicht bei dieser Mittheilung auf, weil wir mit Bestimmtheit wissen, dass nach den Carracci, während der Restaurirungen und Reinigungen der Kuppel, noch verschiedene andere Künstler ganze Theile des Freskos in der Grösse der Originale auf Papier übertragen haben und Andere, wie Girolamo da Carpi, Barocci, Sabbatini, Passerotti u. s. w., Theile davon in Oel kopirten oder Figuren und Ideen ihm entlehnt haben, zu denen die sechs Skizzen zu rechnen sind, welche aus dem Besitz der Marchese Aldrovandi in den eines gewissen Carlo



Studie, zu einer Verkündigung.
Correggio zugeschrieben. Paris. Louvre.

[1] Die Rothstiftzeichnung der Assunta mit einigen unter ihr angebrachten Engeln, die ebenfalls in Chatsworth bewahrt wird, ist eine späte und schlechte Kopie. In Chatsworth befinden sich noch andere, Correggio zugeschriebene Zeichnungen, die aber sicher nicht von ihm herrühren. So zeigt z. B. das Martyrium einer Heiligen die Eigenthümlichkeiten der Werke des Giorgio Gandino del Grano. Die Profilgestalt eines in die Höhe blickenden Apostels ist eine von Bernardino Gatti für die Kuppel der Steccata angefertigte Studie. Die Correggio zugeschriebenen Zeichnungen in der Bibliothek von Windsor sind auf Parmigianino und Girolamo Mazzola zurückzuführen. Im Louvre ist auch eine halbnackte Frau mit drei Putten als Correggios Werk bezeichnet, während es nur eine Studie von Parmigianino für seine h. Agathe ist. Es ist unnütz, von den paar hundert anderen Zeichnungen zu sprechen, die mit staunenswerthem Leichtsinn auf seinen Namen getauft wurden!

[2] *Archivio Storico dell' Arte,* III (Roma, 1890), p. 413.

Zanichelli übergingen,[1] und der auf Papier gemalte kolossale Kopf eines Kindes, der in der Gallerie der Uffizien zu Florenz ausgestellt ist.

Diese Ueberfülle von Kopien in Farbe und Zeichnung beweist, wie schnell der Ruhm des vortrefflichen Werkes sich verbreitet hatte. Vasari schrieb zuerst darüber: „Es scheint fast unmöglich, nicht nur dass er diese Gemälde mit ihrer wunderbaren Gewandbehandlung und der Gestaltung, die er ihnen gab, mit der Hand ausgeführt habe, sondern selbst in der Phantasie ausgedacht habe.“ Er fügt hinzu, dass Girolamo Carpi „die wundervolle Verkürzung der von einer Schaar von Engeln umgebenen, zum Himmel aufschwebenden Madonna als ein hervorragendes Werk erschienen sei.“[2]



Kopf eines Knaben. Kopie nach Correggio. Florenz. Uffizien.

Den höchsten Ausdruck der Bewunderung fanden jedoch die Carracci. Am 18. April 1580 schrieb Annibale an Agostino: „Ich konnte es nicht unterlassen sofort hinzugehen, um die grosse Kuppel zu sehen, die Ihr mir so oft gerühmt habt; ich blieb starr vor Erstaunen, als ich ein so grosses Werk sah, so wohl verstanden in allen Theilen, so trefflich von unten nach oben gesehen, mit so grosser Kraft und doch zugleich mit

[1] G. Giordani, *Sopra sei dipinti ad olio del Correggio.* — Brief an den Cav. Pietro Martini (Bologna, 1865). — Brief des Signor Carlo Zanichelli im Archivio der R. Galleria zu Parma.

[2] Vite, VII, 471.

so viel Verständniss, so viel Anmuth und in einem Kolorit ausgeführt, das wie wirkliches Fleisch erscheint. O Gott, weder Tibaldo, noch Nicolino,[1] ja, ich möchte sagen, nicht einmal Raffael selbst sind im Stande, dies zu machen!"

Von dieser Zeit an wurde Parma für die zahlreiche Schaar der Maler aus der bologneser Schule das Ziel einer fortdauernden, für unumgänglich gehaltenen Pilgerschaft und die Domkuppel galt als das Meisterstück der italienischen Kunst, der Typus, dem jeder Maler von Bedeutung nacheifern musste. Scannelli fand, „dass hier in Vollkommenheit Alles zusammengefasst sei, was sonst die besten Meister nur im einzelnen geboten hätten."[2]

Auch in dem folgenden Jahrhunderte verringerte sich die Begeisterung durchaus nicht, so dass Gianbattista Tiepolo bei ihrem Anblick fast seinen Glauben an Tizian und Paolo Veronese erschüttert fühlte und Mengs diesen Zusammenklang der Lobpreisung in den Worten ausdrückte: „Es ist die schönste aller Kuppeln, die je vor oder nach ihm gemalt wurden."[3] Ludwig Tieck, der berühmte und fruchtbare deutsche Dichter, schreibt von Correggio: „Welcher Genius hat dir so viele Schätze aufgeschlossen? Alle Bilder der Welt traten vor dich hin und warfen sich dir liebend in die Arme. Welch ein festliches Gewirr, wenn die lachenden Engel dir die Palette reichten, und erhabene Geister in ihrer ganzen edlen Art wie Modelle vor dir standen! Niemand sage, er habe Italien gesehen, niemand rühme sich, er kenne die erhabenen Geheimnisse der Kunst, wenn er dich nicht gesehen hat und deinen Dom, oh Parma!"

---

[1] Pellegrino Tebaldi und Nicolò dell' Abbate.

[2] *Il Microcosmo della pittura*, 18.

[3] Opere, II, 158.



Ein Satyr. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

XII.

DIE GROSSEN ALTARGEMÄLDE.

MADONNA MIT DEM H. SEBASTIAN. — MADONNA MIT DEM H. HIERONYMUS. — MADONNA DELLA SCODELLA. — DIE NACHT. — MADONNA MIT DEM H. GEORG.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

In der Zeit zwischen 1524 und 1530, d. h. in den Jahren als er mit der Kuppel des Domes beschäftigt war, vollendete unser Antonio auch einige jener grossen Altartafeln, die heute in den Galerien von Dresden und Parma bewundert werden. Es war überhaupt eine Periode reichsten, herrlichsten Schaffens, von dem wir ihn nur wenig abgezogen sehen. Die biographischen Angaben sind daher sehr spärlich und von geringer Bedeutung. Im Februar 1525 ist er in Correggio, wo er verschiedenen öffentlichen Verhandlungen beiwohnt und an den Podesta das Ersuchen richtet, einige Zeugen in seiner Angelegenheit mit

den Aromani zu vernehmen.[1] Im August desselben Jahres nimmt er in Parma mit anderen Künstlern an der Untersuchung der Kirche della Steccata theil, in der eine für gefährlich gehaltene Erschütterung stattgefunden hatte.[2] Im Jahre 1527, in dem sein Onkel, der Maler Lorenzo Allegri starb, kehrte er in die Heimath zurück, wo mit Gottes Hülfe endlich sein Streit mit den Aromani auf Geheiss Manfredos von Correggio zum Austrag kam. Sein eigener Vater, Pellegrino Allegri, nahm auf seinen Wunsch an den Gerichtsverhandlungen wegen der Angelegenheit betreffs der Güter seiner Frau Girolama Merlini theil. Im Sommer 1528 ist er von neuem in Correggio, wie der uns bekannte Brief bezeugt, in dem Veronica Gambara der Isabella Gonzaga die von ihm gerade damals gemalte *Magdalena in der Wüste* beschreibt. Bald darauf starb seine Frau, und dieses traurige Ereigniss veranlasste, wie wir sehen werden, seine Rückkehr in die Heimath, wo er fast ausschliesslich die letzten vier Jahre seines Lebens verbrachte.

Wir haben gesehen, dass er während der Belagerung von Parma im Jahre 1521 zufällig abwesend war. So glücklich traf er es sechs Jahre später nicht beim Durchzuge der verwilderten Soldateska, die erst vom Connetable von Bourbon geführt wurde und dann ihn zur Plünderung von Rom mit sich fortriss. Im Februar 1527 zog sie dicht bei der Stadt vorbei, die bei dem Gedanken an Einbruch und Plünderung vor Entsetzen zitterte.[3] Niemals war eine wilde Horde von Barbaren in Italien eingefallen, die mit solcher Zerstörungslust gegen die Menschen und ihr Eigenthum gewüthet hatte. Die Lanzknechte nahmen Männer und Kinder gefangen, um das Lösegeld für sie zu erhalten, vergewaltigten die Frauen, drangen sogar bis in die Klöster, brachen in die

[1] Pungileoni, II, 193.

[2] A. Ronchini, *La Steccata di Parma (Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per Modena e Parma.* — Vol. I. — Modena, 1863, p. 182). Unter diesen Künstlern sind zu erwähnen Alessandro und Battistone Chierici, Marc'Antonio Zucchi, G. F. d'Agrate, Bernardino da Erba, Architekten, Jacopo Filippo Gonzate, Statuengiesser, G. F. Bonzagni, Medaillenschneider, Araldi und Anselmi, Maler. Correggio wird an erster Stelle genannt.

[3] Angeli, *Storia di Parma*, 514 und folg. — Ant. Francesco da Villa, *Cronaca di Piacenza* (Parma, 1862), p. 106 und folg. — Pietro Balan, *Monumenta saeculi XVI historiam illustrantia* (Innsbruck, 1885), Vol. I. — *Lettere inedite* di Vianesio Albergati al Senato bolognese (Archivio di Stato die Bologna — 1526—27) etc. etc.

Häuser ein, raubten Alles, was sie fanden und äscherten sie dann ein. In den Kirchen zerschlugen sie die Bilder, stürzten die Statuen der Heiligen um, zerbrachen die heilige Hostie und verschütteten das geweihte Oel. Der Connetable selbst wird von ihrer Wuth bedroht, wenn er die grössten Unthaten einzuschränken versucht. Die Bauern werden verfolgt und auf ihrem Besitzthum getödtet, die Kaufleute ausgeplündert, die Gesandten mit wildem Geschrei und Drohungen zurückgeschickt. Mehrere unveröffentlichte Briefe im Archive von Bologna geben in wenig Worten ein erschreckendes Bild dieses Durchzugs. „Den Weg, den sie nahmen,“ so wird in dem einen erzählt, „kann man von hohen Punkten aus deutlich sehen, da sie ihn mit Feuer bezeichneten und alle Gebäude und Häuser, die sie vorfanden, niederbrannten. In der ganzen Ebene hatte man den traurigen Anblick von Rauch und Feuer, die Anzeichen davon, dass diese Barbaren hierhergekommen waren, um diese italienische Provinz zu zerstören und zu verwüsten, wie sie es schon in alten Zeiten gethan hatten.“ In einem zweiten Briefe heisst es: „Man sieht nichts weiter mehr als grossen Rauch am Tage und Feuer in der Nacht.“

— So musste auch Correggio aus den hohen Fensterchen der Domkuppel im weiten Thale des Po die düsteren Rauchsäulen aufsteigen sehen, welche sich auf dem Wege nach Ferrara oder Bologna zu verloren!

Die Bilder, die wir jetzt beschreiben werden, waren in den drei aemilianischen Städten Modena, Reggio und Parma zerstreut. Jetzt kann sich jedoch nur die letzte Stadt noch des Besitzes der ihrigen rühmen.

Die *Madonna mit dem h. Sebastian* wurde um das Jahr 1525 für die Brüderschaft des h. Sebastian in Modena ausgeführt. 1659 erlangte sie Herzog Alfonso III. für seine Gallerie, indem er als Entschädigung eine Kopie von Boulanger anbot und das Chorgewölbe der Brüderschaft von den Bolognesern Colonna und Mitelli mit Gemälden schmücken liess.[1] Zugleich mit den anderen von Francesco III. an August III., König von Polen und Kurfürsten von Sachsen, verkauften Kunstwerken gelangte es 1746 nach Dresden, wo es sich noch heute befindet.

[1] VASARI, VI, 471. — TIRABOSCHI, 276. — PUNGILEONI, I, 159 und II, 193. — VENTURI, *Galleria Estense*, 309, etc. Ueber die vier in Dresden aufbewahrten Bilder Correggios siehe HERMANN LÜCKE, *Die Königliche Gemäldegallerie zu Dresden* (München 1894).

In einem lichten Heiligenschein, umgeben von Engelsköpfchen, thront die Madonna in rosigem Gewande und himmelblauem Mantel auf den Wolken und hält sanft den nackten Jesusknaben, der rittlings auf ihrem linken Beine sitzt. Auf beiden Seiten erblickt man verschiedene kleine Engel. Von den ihr zunächst befindlichen neigt der eine das Köpfchen, um den schlafenden h. Rochus zu betrachten, der andere zeigt dem h. Sebastian das Christkind. Zwei andere Putten befinden sich zu ihren Füssen, als ob sie, wie lebende Karyatiden, die Wolken trügen oder als ob sie spielend darauf ritten. Die Linie der drei Heiligen stuft sich eigenthümlich von links nach rechts ab. Der h. Sebastian, „dessen Ausdruck und Stellung von wunderbarer Schönheit sind,“[1] steht aufrecht. Seine Hände sind an einen Baumstamm gebunden, aber er wendet sich seitwärts und blickt glückselig lächelnd auf den kleinen Jesus, der das Händchen ausstreckt, um ihn zu segnen. Der h. Geminian, in weissem Hemd, goldnem Chormantel und rothen Schuhen, kniet und wendet sich zu dem Beschauer zurück, indem er mit der erhobenen Rechten auf die Jungfrau mit dem Kinde deutet. Der h. Rochus, in türkisfarbenem Gewande und orangegelbem Mantel, dessen Beine allein beleuchtet sind, während der übrige Körper vom Wolkenschatten bedeckt ist, ruht friedlich von dem Leid aus, das ihn quält, ausgestreckt auf einer Bodenerhöhung, hinter der man ein Stückchen Landschaft erblickt. So ist das Licht hauptsächlich auf den Figuren des h. Sebastian und des h. Schutzpatrons von Modena concentrirt und schwächt sich in für das Auge wohlthuender Weise auf der zuletzt beschriebenen Gestalt ab. Auf der linken Seite des Bildes sitzt ein anmuthiges, lächelndes kleines Mädchen, das den h. Geminian beobachtet und im Begriffe steht, die Stadt Modena, die durch eine Gruppe von Gebäuden, unter denen sich der Dom mit seinem Thurme und ein Thor befinden, dargestellt ist, ihm zu übergeben, damit er sie beschütze.[2]

Das Gemälde zeigt heut wenig mehr von seiner ursprünglichen Frische. Während im Gegensatze zu beinahe allen anderen Bildern des Meisters die Geschichte seiner Wanderungen sich sehr einfach gestaltet, ist die Geschichte seiner Misshandlungen dafür eine recht lange

[1] Scannelli, *Microcosmo della pittura*, 289.

[2] Eine Kopie vom Kopfe dieses Mädchens allein, die wahrscheinlich von Barocci stammt, befindet sich in der Galleria Pitti in Florenz.

und schmerzliche. Gian Battista Spaccini erzählt, dass schon im Jahre 1611 Ercole Abba die Schäden, die ihm Ercole dell' Abate unüberlegter Weise zugefügt hatte, indem er es in die Sonne stellte, „damit die Farben sich besser vereinigten," wieder gut zu machen suchte. Der doppelten Misshandlung, die diese beiden Maler es erdulden liessen, fügte bald darauf der Bolognese Flaminio eine noch schwerere hinzu, indem er es beinahe ganz übermalte. Mengs erzählt ferner, dass es



Ansicht von Modena.

beim Transport einige Abschürfungen erlitt, die in Dresden wieder in Ordnung gebracht wurden.[1] In welchen Zustand es gerathen war, begreift man aus der Thatsache, das Palmaroli, als er es von den Uebermalungen befreite, einige Engelsköpfe entdeckte, die vollständig verborgen gewesen waren. Eine solche lange Reihe von Misshandlungen und Schädigungen muss natürlich schliesslich die ursprünglichen Farbentöne verändert, vor Allem die Schatten abgeschwächt und einzelne Gestalten, besonders die des h. Sebastian und des h. Geminian vergröbert haben.[2]

[1] *Opere*, II. 166.

[2] Die Beine und Hände des h. Sebastian sind ruinirt, grosse Theile vom Mantel

Ganz anders steht es mit der Erhaltung der sogenannten Madonna mit dem h. Hieronymus, die die Hauptzierde der Gallerie von Parma bildet.[1] Originaldokumente über das Jahr, in dem es bestellt oder bezahlt wurde, sind nicht mehr vorhanden, aber es scheint, dass der Schreiber der folgenden Erinnerungen, die Pungileoni im Archiv des Klosters von S. Antonio aufgefunden und veröffentlicht hat, diese Urkunden gesehen hat, wenn er nicht etwa seiner Phantasie die Zügel hat schliessen lassen: „Das berühmte Altarbild des h. Hieronymus wurde im Jahre 1523 von Donna Briseide Colla bestellt, die mit dem „*verstorbenen*“ hochachtbaren Orazio Bergonzi verheirathet war. Das besagte Gemälde wurde mit 400 Lire imperiali, die damals Goldmünzen waren, bezahlt, als dem mit der erwähnten Dame ausgemachten Preise. Da aber derselben das ausgezeichnete Werk, zu welchem Correggio sechs Monate gebraucht hatte, sehr gefiel, wollte sie ihm aus eigenem Antrieb ein Geschenk machen, das auf den Wunsch des hiernach gefragten Malers in zwei Wagen mit Holzbündeln, einigen Scheffeln Getreide und einem Schwein bestand.“[2]

Das Gemälde blieb auf seinem Altar in S. Antonio, ohne irgend welche Fährlichkeiten bestehen zu haben, bis man im Beginne des XVIII. Jahrhunderts mit der Zerstörung der alten Kirche begann, die in eine neue nach den Plänen Bibbienas umgebaut werden sollte. In die Wohnung des Domherrn gebracht, „wurde es nun in eine Kiste verschlossen, deren Schlüssel in den Händen des Abts der Kirche oder seines Sachwalters verblieb.“[3] Es scheint, als ob so viel Sorgfalt aus dem Sinne für Erhaltung hervorging, leider aber zwang, wie so oft, auch hier die Nothwendigkeit verhängnissvolle Massnahmen auf! Nach dem Tode des Kardinals Antonio Sanvitale, der die Kosten des Baues bestritten hatte, blieb dieser unfertig und roh liegen! Der Anstand erforderte seine Fertigstellung, aber wo sollte man die Gelder hernehmen?

---

des h. Geminian sind übermalt, das Gesicht des h. Rochus ist verändert u. s. w. Kurz es gehört zu den Werken Correggios, die am meisten gelitten haben.

[1] Man hat mitunter dieses Altarbild im Gegensatze zu der jetzt in Dresden befindlichen „*Nacht*“ den „*Tag*“ nennen wollen. Diese modern akademische Bezeichnung hat aber keinen Anklang gefunden.

[2] A. a. O. I, 185 und II, 209. — Tiraboschi, VI, 268.

[3] Ruta, *Guida di Parma*. (Parma, 1739) p. 1.

Die Madonna mit dem h. Hieronymus, genannt „Il Giorno“



Da kam einer der Präceptoren dieser Kirche auf den traurigen Gedanken, den Verkauf des h. Hieronymus vorzuschlagen. Glücklicherweise wurde der Handel nicht mit genügender Heimlichkeit betrieben, so dass Herzog Francesco Farnese davon erfuhr. In einem, damals an den Marchese Pier Luigi della Rosa gerichteten Briefe schreibt er: „Ich werde entschieden nicht erlauben, dass das Gemälde von S. Antonio aus meinen Staaten ausgeführt werde, Sie haben daher Monsu Crosat sehr gut geantwortet und müssen ihm das, was Sie ihm geschrieben, wiederholen. Wenn das Bild verkauft werden muss, dann werde ich es kaufen, und so wird man vielleicht die Kirche leichter fertig stellen können."[1]

Hiermit wurde die Sache zum Schweigen gebracht und man wartete geduldig, bis sie ganz in Vergessenheit gerathen wäre, um dann wieder darauf zurückzukommen. Inzwischen starb der Fürst.

Mehrere Jahre verstrichen, da tauchte das Gerücht auf, dass von Neuem Verhandlungen wegen des Verkaufes des Bildes zwischen dem Grafen Anguissola, Präceptor von S. Antonio, und einem ausländischen Herrscher angeknüpft seien. Die Einen sagten, der König von Portugal habe vierzigtausend ungarische Dukaten dafür geboten, Andere, dass das Anerbieten vom Könige von Polen ausginge, der vierzehntausend Zechinen dafür zahlen wolle. Die zweite Lesart ist gewiss die richtige. Wir wissen in der That, dass der König August III. von Polen und Kurfürst von Sachsen ungefähr drei Jahre früher dem Herzoge von Modena beinahe hundert berühmte Bilder abgekauft hatte, unter denen sich mehrere von Correggio befanden, und dass er fortfuhr, für seine hervorragende Gallerie in Dresden zu sammeln. In der ungedruckten Chronik eines Zeitgenossen heisst es unter dem 5. Dezember 1749: „Das Gemälde des berühmten Correggio in S. Antonio ist von seiner Stelle entfernt und als Depositum in die Kathedrale, d. h. in den Bau derselben gebracht worden, was allgemeines Staunen hervorgerufen hat, da es schon seit so vielen Jahren in den Händen der Präceptoren der Kirche S. Antonio gewesen ist, und zwar jetzt in denen des Abts Grafen Anguissola aus Piacenza, und man sagte sich, dass dies auf höheren Befehl geschehen sei, da man glaubte, er hätte mit dem Könige

[1] Archivio di Stato di Parma. — Carteggio Farnesiano. — E. SCARABELLI ZUNTI, *Documenti e Memorie di Belle Arti*, Handschrift im Museum von Parma. Vol. 1501 bis 1550.

von Polen verhandelt, der vierzehntausend Zechinen geboten habe, und tausend als Geschenk für den erwähnten gräflichen Abt; man wird ja sehen was mit der Zeit daraus wird. Für den Augenblick ist es in Sicherheit."[1]

Das Bild war auf peremptorischen Befehl und auf Kosten der Gemeinde aus der Sakristei von S. Antonio entfernt und mit officieller Feierlichkeit in ein Kapitelzimmer des Domes gebracht worden,[2] wo es der grösseren Sicherheit wegen sofort in eine Art von Nische eingemauert wurde. Die Notare hatten die hierauf bezüglichen Urkunden aufgenommen.

Kaum sechs Jahre später, im August 1756, bestand ein französischer Maler, der es kopiren wollte, darauf, das Bild zu überstreichen, um es auf diese Weise leichter in die Zeichnung übertragen zu können. Die Domherren widersetzten sich, der Andere wollte seinen Willen haben, es kam von Erörterungen zu bösen Worten und der Maler wurde ohne viele Complimente an die Luft gesetzt. Er wandte sich nun an Guglielmo Dutillot, den Premier-Minister Don Philipps von Bourbon, Herzogs von Parma, der, als er die Sache erfuhr, ohne Weiteres befahl, dass das Gemälde nach Colorno gebracht werde.[3] Mit peinlicher Sorgfalt von den Mönchen ausgemauert, in eine neue Kiste gethan, die mit vier Schlüsseln verschlossen war, wurde das Bild auf einer Tragbahre, unter Bedeckung von vier und zwanzig Grenadieren und gefolgt von zwei Deputirten der Gemeinde, von Parma nach der fürstlichen Villa gebracht.

Es blieb jedoch nur kurze Zeit dort, da es Philipp gefiel, es in den Saal der Königl. Akademie für Malerei bringen zu lassen. Dort befand es sich im Jahre 1764, als nach Fertigstellung der Kirche von S. Antonio das Collegium der Präceptoren darum einkam, es wieder zu erhalten und es „seiner alten Bestimmung zurück zu geben." Ein Schreiben des Kardinals Pietro Francesco Bussi an Clemens XIII. theilt uns mit, dass der Herzog sich bereit erklärte, es auszuhändigen, aber zu gleicher Zeit den Wunsch zu erkennen gab, es für die Summe von fünfzehnhundert Zechinen von den Präceptoren zu erwerben und überdies

[1] Sgavetti, Cronaca, Handschrift im Archivio di Stato in Parma, II, 65.

[2] Archivio Comunale di Parma. — *Ragioneria — Ordinanzioni diverse* 1749—50, num. 403. — *Libro delle Spese ordinarie e straodinarie* etc. 1728—1751.

[3] Ratti, 82 u. ff. — Martini, 153 u. ff. — Archivio Comunale di Parma. — *Libro di Spese dal* 1751—1756.

noch eine beträchtliche Summe zur Anschaffung eines Gemäldes als Ersatz für das erwähnte zu zahlen.“ Der Papst gestattete in einem Reskript vom 28. November den Verkauf des Bildes, das am 16. April 1765 durch eine von Dutillot unterzeichnete Anweisung bezahlt wurde.[1]

Das berühmte Gemälde, das in der neuen Gallerie aufgestellt und dem Publikum zugänglich gemacht war, schien nun, trotzdem die Anerbietungen vom Auslande durchaus nicht aufhörten,[2] gesichert zu sein, da wurde es bei den französischen Plünderungen im Jahre 1796 mit vielen anderen aus Parma entführt und nach Paris gebracht. Der arme Francesco Rosaspina, der gerade mit der Vorbereitung der Stiche der Bilder Correggios beschäftigt war, schrieb am 19. Mai dieses Jahres an den Abt Andrea Mazza: „Leider hatte ich den unheilvollen Verlust der einzigen Werke des grossen Correggio schon befürchtet, aber ich hatte noch immer nicht daran glauben mögen, weil ich an die engen Bande dachte, welche den Hof von Parma mit dem von Spanien vereinigen. Man muss wirklich glauben, dass die Fürsten heutzutage zu unserem Verderben die Fassung verloren haben und es versäumen, auf Dinge zu achten, die ein Jeder in niedrigerer Stellung nicht verfehlen würde zu bedenken und sich darauf vorzubereiten. Ich fühle mich derartig verwirrt, dass ich weder Sinn noch Lust habe zu essen. Welch' ein unersetzlicher Verlust für Parma! und welch' ein Unheil für mich, das meine ganzen Lebenspläne zerstört!“[3]

[1] Ueber diesen Verkauf siehe: A. G. Tononi, *Corrispondenza tra il P. Paciaudi e Mons. Aless. Pisani vescovo di Piacenza.* (*Atti e mem. delle R. R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi* — serie III, Vol. V, Modena, 1888, p. 378 u. ff.) In den Nouveaux mémoires ou observations sur l'Italie par deux gentilshommes suédois (Londres, 1764) pag. 178 des I. Bandes wird erzählt, dass die Farnese das Gemälde ihrer Sammlung einverleiben wollten, dass aber die Domherren es von seinem Platze entfernten und, indem sie es heimlich von einer Hand in die andere gehen liessen, 40 oder 50 Jahre den Nachforschungen des Herzogs zu entziehen verstanden hätten. Nach dem Tode Herzog Antonios hatten sie es auf seinen alten Platz zurückversetzt, der Infant hatte es aber von dort entfernen und in die Gallerie bringen lassen. Die Notiz endet mit den Worten: „Jetzt ist es unter Verschluss.“ Wie man sieht, haben die beiden Schweden die Geschichte etwas gefärbt.

[2] Im Jahre 1772 bot König Friedrich II. von Preussen 25 000 Zechinen. — Ratti, 82.

[3] Archivio die S. Giovanni Evang. in der Biblioteca Palatina. — Busta 228.

Aber die politischen Bewegungen überstürzten sich und Alles demüthigte sich vor dem strahlenden Glanze Napoleons. Noch waren nicht acht Jahre vergangen und statt dem verlorenen Meisterwerke nachzutrauern, begrüsste man mit einer Fluth von Schmeicheleien das Geschenk, das Moreau Saint-Mery durch eine vom Kanonikus Gaetano Tedeschi ausgeführte Kopie des Bildes machte! Die Professoren der Akademie sprachen damals *den lebhaftesten Dank* aus für *das herrliche Geschenk* und nannten Saint-Mery einen *wohlthätigen Mäcen*, der das Zeugniss der schuldigen *Anerkennung* und *Dankbarkeit* verdiente. Sie schickten eine Kommission zu ihm, und der Graf Antonio Bertioli hielt ihm eine Rede voll von derartigen Huldigungen, dass man daraus hätte schliessen müssen, Parma müsste nicht weniger glücklich über die Kopie sein als Paris über das Original und ihm dafür die *Unsterblichkeit* in Aussicht stellen![1]

Glücklicherweise blieb die Kopie nur kurze Zeit an dem Orte, der dem Originale vorbehalten war. Durch den Vertrag von 1815 wurde es Italien zurückgegeben. Ende dieses Jahres wurde es nach Mailand gebracht und in den ersten Tagen des folgenden Jahres hielt es seinen Wiedereinzug in Parma und die Gallerie.[2]

Unter einem Baldachin, der an den Zweigen der Bäume befestigt das Bild wagerecht durchschneidet, sitzt die Madonna in rothem Gewande und blauem Mantel und hält, das Antlitz von glücklichem Lächeln überstrahlt, das Kind aufrecht auf dem Schosse, die eine Hand unter seiner Achsel, die andere an seinen Beinen. Das nach der linken Seite gewandte Kind ist ganz versenkt in den Anblick eines Buches, das der h. Hieronymus hält. Sein Gesichtchen ist von natürlicher Anmuth, ohne schön zu sein, mit den vollen Wangen, dem feinen Näschen, den vorstehenden Lippen, allen den charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Kinder, die noch mit Lust die mütterliche Brust nehmen. Aber, was erstaunlicher wirkt in dieser kleinen Gestalt, ist der Ausdruck unbewussten Staunens und instinktiver Neugier, durch den seine zarten Arme und die auseinander stehenden Beinchen wie unbeweglich

[1] Atti dell'Accademia di Belle Arti, II, 33 u. 73.

[2] R. Archivio di Stato di Parma. — *Atti del Dicastero delle Finanze parmensi.* — Presidenza Magawly — Segreteria generale — 1815—16. — E. Scarabelli Zunti, in den angeführten Urkunden.

Detail aus der Madonna mit dem h. Hieronymus

(PARMA, GALLERIE).



gemacht werden. Ein kleiner beflügelter Engel in gelbem Hemd steht vor ihm und blättert in dem Buche, als ob er ihm die miniirten Buchstaben zeigen wolle, ohne jedoch den Blick von ihm abzuwenden. Sein zurückgelehntes, von blonden Locken umrahmtes, im Profil gezeichnetes Antlitz, ist von unbeschreiblicher Lieblichkeit. Die Lippen sind geöffnet, als wollte er die *lächelnden Schmeichelwörtchen* sagen, mit denen man Kinder beruhigt. Vasari hat sehr treffend gesagt: „Er scheint so natürlich zu lachen, dass er jeden Beschauer zum Lachen bringt, und selbst kein melancholisch veranlagter Mensch kann ihn ansehen, ohne sich aufzuheitern.“[1] Die Hand, die die Seiten umblättert, ist etwas stark gekrümmt und hat einen sehr langen Zeigefinger, aber wir wollen nicht verschweigen, dass wir einmal für einen kurzen Moment die Hand eines Kindes sahen, welche in einem dicken Buche blätterte und denselben merkwürdigen Anblick darbot.

Die Figur des alten, auf der linken Seite aufrecht stehenden h. Hieronymus erscheint, trotzdem sie etwas unter Lebensgrösse ist, stattlicher durch ihre feierliche Würde und die vortreffliche perspectivische Wirkung. Oberkörper und Beine sind nackt, die Hüften von einem himmelblauen Tuche bedeckt, und ein rother Mantel ist über den Arm geworfen, auf den er das Buch gestützt hält. In der anderen, auf der Seite herabhängenden Hand trägt er eine, etwas aufgerollte Papierrolle. Nahe bei ihm kommt ein Stückchen vom Körper des symbolischen Löwen zum Vorschein.

Die gebräunten Farbentöne des nüchtern und trocken modellirten Heiligen stehen in herrlichstem Contrast zu den weichen Tönen der sämmtlichen übrigen Figuren. Annibale Caracci vergleicht ihn mit dem h. Paulus in dem von Raffael gemalten Bilde der h. Caecilia und frägt in einem Briefe an Lodovico: „Ist dieser schöne greise Hieronymus nicht viel grossartiger und weicher zugleich (darauf kommt es hauptsächlich an) als der h. Paulus, der mir früher wie ein Wunder erschien und jetzt ganz hölzern und hart vorkommt?“

Auf der anderen Seite neigt sich die auf einer Bodenerhöhung halb knieende h. Maria Magdalena über das Jesuskind, nähert ihre Wange mit zartester Liebkosung seinem linken Beinchen und hebt den

[1] Vite, IV, 116.

kleinen Fuss in die Höhe, als ob sie ihn küssen wollte. Das Kind berührt indessen leicht mit einem Händchen die blonden Haare, welche ihr in Wellen auf die Schultern herabfallen. Sie ist von stolzer Schönheit, liebevoll im Ausdruck und nicht ohne jenen Hauch von Koketterie, der ihr ganzes Wesen charakterisirt und der sich auch in der Eleganz ihrer Kleidung ausdrückt, vor Allem aber in der Art, wie sie mit der linken, nervös zurückgebogenen Hand den gelben Mantel festhält.[1]

Aber während sie sich in süsser Anbetung dem Jesuskinde hingiebt, hat ein hinter ihr stehender anmuthig lockiger Putto, den man für einen kleinen Johannes halten könnte, ihr Salbengefäss genommen, um es zu betrachten und daran zu riechen oder darin herumzustöbern; aber mit einer wirklich belustigenden Miene schielt er forschend nach der Heiligen hin, ob sie sich auch nicht plötzlich umdrehen und ihn für seine Neugier ausschelten werde.

Im Hintergrunde zieht sich ein breites Thal hin. Man erblickt darin einige Gestalten, eine Gruppe von Häusern, einen Wasserlauf, einen Bogen mit doppelten Säulen und ganz im Hintergrunde einen hohen Berg, hinter dem sich dunkle Wolkenstreifen zeigen. Seine Profillinie gleicht auf das Genaueste dem Monte Dosso, wie man ihn von Parma aus sieht. Vielleicht stellt der Bogen auf der linken Seite ein Thor dieser Stadt dar und jener Wasserlauf ihren Strom.

Das von uns soeben beschriebene Gemälde wird verdientermassen als eines der besten Werke Correggios und der italienischen Kunst überhaupt geschätzt. Alles darin glänzt, athmet und lebt. Alles ist mit freiem Geiste und moderner Empfindung aufgefasst. Die Gestalt der Magdalena schlägt einen vollständig neuen Ton an, in der Verkürzung des Antlitzes und in der Bewegung der Hände und Füsse.

Die vollendete Ausführung ist mit durchsichtigen Farbenschichten und durch Aufeinandersetzung von immer helleren Tönen erzielt. Bei der Verkürzung eines Fingers an der einen Hand des h. Hieronymus und der Verlängerung der grossen Zehe am Fusse der Madonna hat der Maler lieber darauf verzichtet, die Verbesserungen, die er angebracht hat, zu verbergen, als dass er die Farbe dunkel und stark aufgetragen hätte. Unendlich viele zarte, durchsichtige Reflexe dringen

[1] Von dem Kopfe der Magdalena wird in der Albertina eine Zeichnung aufbewahrt. Es ist aber eine schlechte Kopie.

Engel aus der Madonna mit dem h. Hieronymus

(PARMA, GALLERIE).



bis in die Schatten hinein und lassen der Luft freien Durchzug. Ohne diese meisterhafte Behandlung würde die leuchtende Mittelgruppe, in der das Körperchen des Jesuskindes, die Köpfe und Hände der Madonna und der Magdalena so nahe an einander gerückt sind, wie eine flache Fleischmasse wirken. So dagegen ist Alles deutlich und mittels durchsichtiger Töne von einander getrennt, ja der Arm der Magdalena scheint zugleich mit dem von ihr gehaltenen Beinchen des Puttos beinahe aus dem Bilde herauszutreten. Die grosse Abwechselung in Composition und Farbe macht sich an den kleinsten Stellen geltend, als ob der Maler ganz besondere Sorgfalt darauf verwendet hätte. Die Haare sind in einer Weise gemalt, dass Vasari nicht müde wurde zu wiederholen, wie wunderbar locker sie ausgeführt seien, und dabei auf jedem Kopfe in Farbe und Anordnung verschieden. Sie sind kastanienbraun und wirr beim kleinen Johannes, lang, glatt, wellig und von hellem Blond bei der Magdalena, hell und kurz gelockt bei dem Jesuskinde, braun und in der Mitte gescheitelt bei der Madonna, dunkelblond und in langen Locken bei dem Engel, weiss und in Büscheln geordnet bei dem h. Hieronymus.

Ebenso sagte Vasari von dieser Altartafel, „dass sie in wunderbarer und staunenswerther Manier gemalt sei, dass die Künstler sie wegen des herrlichen Kolorits bewunderten und dass es unmöglich wäre, besser zu malen.“[1] Francesco Algarotti bekennt: „Der göttliche Genius Raffaels möge mir verzeihen, wenn ich ihm beim Anblicke dieses Bildes die Treue gebrochen und mich versucht gefühlt habe, Correggio im Geheimen zu sagen: *Du allein gefällst mir!*“[2]

Der Enthusiasmus der Alten, von dem wir einige Proben wiedergeben, hat sich bei den neueren Kunstschriftstellern durchaus nicht verringert. Burckhardt erklärt z. B. dieses Gemälde für ein wahres Wunder in Ausführung und Kolorit und für den vollendetsten Ausdruck einer unbefangen glücklichen und heiteren Lebensauffassung. Die Magdalena, so fährt er fort, ist ganz ausserordentlich schön, in der Art, wie sie sich anschmiegt, zeigt sie die höchste Empfindung für weibliche Anmuth.[3]

[1] *Vite*, IV, 114.

[2] Bottari, *Lettere artistiche*. VII, 419.

[3] *Cicerone*, p. 733 f.

Zugleich mit diesem Bilde wurde das nicht minder berühmte, unter dem Namen *Madonna della Scodella* bekannte Gemälde im Jahre 1796 nach Paris gebracht und kehrte 1815 nach Parma zurück, wo es in der Gallerie aufgestellt wurde. Auf der Basis seines wunderbar schönen architektonischen Rahmens liest man folgende Original-Inschrift:

DIVO IOSEPPO DEIPARAE VIRGINIS CVSTODI
FIDISS. COELITVSQ. DESTINATO HVIVSCE
ARAE COMVNI AERE ERECTORES DEVOTI
ALACRESQ. EREXERE MDXXX.
DIE II. IVNII.

Es muss gleich bemerkt werden, dass sich keine Urkunde irgend welcher Art über dieses Gemälde Correggios hat auffinden lassen, weder über die Bestellung, noch die Bezahlung desselben. Pungileoni beruft sich auf eine Aufzeichnung im Archive von S. Salvatore und giebt an, dass es *ungefähr* zwischen 1527 und 28 gemalt sei.[1] In jener Aufzeichnung heisst es weiter: „Es besteht die Tradition, dass es durch gesammelte Gaben bezahlt sei.“ Der Anonymus stellt also als Hypothese auf, was durch die oben angeführte Inschrift festgestellt ist. Er fügt noch hinzu, dass dies aus dem Testamente Cristoforo Bondinis hervorgehe, der zu diesem Zwecke im Jahre 1524 fünfzehn Lire imperiali hinterlassen habe. Er schliesst mit der Bemerkung, dass die Inschrift auf dem Rahmen des Gemäldes den „19. Juni 1530 angebe“, während wir gesehen haben, dass es der 2. Juni ist.

Die von Pungileoni citirte Nachricht kommt nicht nur etwas spät, sondern enthält auch einige Irrthümer, was nicht verhindert hat, dass fast alle Historiker Correggios ihre Daten angenommen und auch die Ausführung des Bildes noch weiter zurück verlegt haben. Meyer nimmt 1527 und 28 an,[2] Madame Mignaty 1526.[3] Es fehlt nicht viel daran, dass man dieses vorgeschrittenste Werk für eine der ersten Arbeiten Correggios erklärte! Wir können aber auch nicht Tiraboschi[4] und Baistrocchi[5] Recht geben, die das Jahr 1530 als Datum des Werkes

[1] A. a. O. II, 198.

[2] *Correggio*, 311.

[3] *La vita e le opere del Correggio*, 311.

[4] A. a. O. VI, 270.

[5] *Vite d'artisti* in der öfter citirten Miscellanea palatina no. 1106.

angeben. Sicher ist, dass das Bild am 2. Juni feierlich enthüllt wurde, und diese Aufstellung hat gewiss gleich nach seiner Vollendung und



Madonna della Scodella. In dem von Correggio gezeichneten Rahmen. Gallerie zu Parma.

nachdem es in den Rahmen gebracht war, stattgefunden, weil man damit weder das Fest des h. Joseph noch das der Madonna abgewartet haben wird. Man muss daher schliesslich annehmen, dass

das Bild während des Jahres 1529 und in der ersten Hälfte des Jahres 1530 gemalt worden ist.

Es blieb immer an seiner Stelle, dem ersten Altare an der linken Seite der Kirche zum h. Grabe in Parma, aber auch ihm drohte verschiedentliche Male die Gefahr, verkauft und fortgeschafft zu werden. Im Jahre 1754 schrieb ein Karmeliter-Mönch Scalzo aus Mantua an den Sakristan, er hätte einen Käufer dafür. Dieser antwortete, dass der Abt geneigt sei, es zu verkaufen, dass man aber um die Zustimmung des Infanten einkommen müsse. Bei der Besprechung des Preises erwähnte er die von Anderen gemachten Angebote. Der General di Braon habe dreissigtausend Filippi zahlen wollen, der Senator Barbieri 600 000 parmenser Lire und der Priester Bianconi, Rektor an einer Kirche von Bologna 20 000 Zechinen.[1] Die Unterhandlungen mit dem Karmeliter Scalzo zogen sich bis 1756 hin, dann trat ein Stillstand ein, und es war nicht mehr davon die Rede.[2]



Vorderansicht der Kirche S. Sepolcro in Parma.

Dass der Rahmen, aus dem das Gemälde 1796 herausgenommen und in den es 1893 wieder eingefügt wurde, von Correggio selbst gezeichnet worden ist, scheint uns ganz unzweifelhaft. Ein Künstler wie er konnte den Zierrath, der sein entzückendes Werk umgeben sollte, nicht ganz der Willkür eines Holzschneiders überlassen. Andere Künstler, wenn sie auch nicht so gross waren wie Correggio, legten Werth darauf, nicht nur das ganze Altarbild, sondern mitunter auch die Altäre selbst zu zeichnen. Girolamo Mazzola Bedoli hatte eine ebenso grosse Leidenschaft hierfür wie für das Malen. Ueberdies bemerken wir am Rahmen der *Madonna della Scodella* und besonders in dem Friese

[1] Auch dieser kaufte Bilder für August III. an.

[2] Tiraboschi, VI, 270 und 271.

Die Madonna della Scodella

(PARMA, GALLERIE).



desselben die Lieblings-Motive Correggios, Muscheln, Füllhörner, Schädel und Kinderköpfe, ganz dieselben, die wir in den ornamentalen Theilen der Malereien in S. Paolo und im Dome wiederfinden.

Wer die Holzschnitzarbeit ausgeführt hat, ist nicht genau bekannt. Grosse Wahrscheinlichkeit hat wegen der Art der Ausführung und der Zeit nach der Name Gian Francesco Lucchis für sich, der in jener Zeit auch den Rahmen für die *Empfängniss Mariae* arbeitete, den er in derselben Schnitzweise mit dem gleichen Stucküberzug auf dem Holze und in der gleichen Art, das Gold aufzusetzen, ausführte.

Die meisten Geschichtsschreiber haben geglaubt und glauben noch, dass eine Episode aus der *Flucht nach Aegypten* den Gegenstand des Gemäldes bilde, während es eine Scene aus der *Rückkehr aus Aegypten* darstellt. Das Kind ist in der That schon ziemlich gross, und in seiner Mutter und in dem h. Joseph liegt eine Ruhe und ein Lächeln, dem alle Sorge und Furcht fern sind. Scannelli verstand vielleicht zuerst die Bedeutung richtig, denn er sagt: „Das Bild stellt die h. Jungfrau, das Christkind und den h. Joseph dar, wie sie aus Aegypten nach Nazareth zurückkehren, von wo sie der Verfolgung des Herodes wegen geflohen waren. Sie ruhen sich auf dem Wege inmitten eines Feldes aus, auf dem sich eine Dattelpalme befindet, von der der gute alte Joseph dem heiligen Kinde zu Liebe einige Früchte abpflückt.“ [1]

Der Gegenstand dieses Bildes, das von Vasari ein *göttliches Gemälde* mit *wunderbaren Gestalten* genannt wird, [2] ist der Legende eines apokryphen Evangeliums entlehnt, in dem erzählt wird, dass zu der von der Reise ermatteten heiligen Familie sich ein Palmbaum herniedergebeugt und seine Früchte dargeboten habe, während die ausdörrte Erde sich geöffnet und eine klare Quelle habe hervorsprudeln lassen. [3]

Aus dem liebenswürdigen und anmuthigen Inhalte dieser Legende hat der Maler eine der süssesten Familienscenen entwickelt und allen Dingen rings umher Leben eingehaucht.

---

[1] Il Microcosmo, 275.

[2] *Vite*, VI, 472.

[3] *De Infantia Salvatoris, Codex apocryphus Novi Testamenti collectus a* J. A. FABRICIO (Hamburg, I, 183). — MEYER, 203 u. ff. — G. FRIZZONI, *La Madonna della Scodella del Correggio* im *Archivio storico dell' Arte*, Ann. VII (Roma, 1894), pag. 292 u. ff.

Von dem Halbdunkel eines stillen Gehölzes heben sich die drei Gestalten der Jungfrau, des Kindes und des h. Joseph hell von der Frühlingssonne beleuchtet ab. Das apokryphe Evangelium sagt, dass der Palmbaum sich freiwillig beugte, aber der Maler nimmt an, dass seine Zweige durch eine Schaar von kleinen Engeln herabgesenkt werden, die auf dem Wolkendunst daherschweben, sich in dem oberen Halbkreis des Bildes zu schaffen machen, von oben auf die Zweige drücken oder sie in die Tiefe hinabziehen. Ihre blonden Haare flattern in der Luft, ihre nackten Körperchen sind von idealer Zartheit und bieten in den Schattenpartien die feinsten Reflexe. Von dem einen sieht man nur einen Theil des Gesichtes, aber seine klugen und lebhaften Augen genügen, um fröhlich zu stimmen. Wir wissen nicht, ob es dem Verlorengehen einiger zarter Tinten bei einer Reinigung des Bildes zuzuschreiben sei, sicher ist es jedenfalls, dass die Beine der beiden nach rückwärts gewandten Engel nicht ganz leicht auseinanderzuhalten sind. Erst nach langer sorgfältiger Betrachtung entdeckt man, dass es das rechte Beinchen des Engels mit den lichtblauen Flügelchen ist, das über das linke seines rückwärts geneigten Gefährten hinweggeht. Auch die Wolken haben ihre klaren Decktöne verloren, die ihnen eine perlartige Färbung verliehen haben müssen, und die jetzt mit ihrem übermässigen Himmelblau ein wenig aus dem Tone fallen.

Der h. Joseph, der mit der Linken die langen und spitzen Blätter der Palme in die Höhe hält, nähert sich mit einem langen Schritte dem Jesuskinde und bietet ihm die abgepflückten Datteln dar. Er sieht zufrieden und glücklich aus und hat nicht mehr — wie Meyer sehr richtig bemerkt — die gewohnte unterwürfige und mürrische Ernsthaftigkeit. Er fühlt sich wie befreit von der Last einer zweideutigen Stellung, spielt mit einem Worte nicht mehr die Rolle eines überflüssigen Zuschauers, es wird ihm endlich zum ersten Male die Huldigung eines eigenen Kultus in der Gesellschaft der beiden Personen, die ihn sonst zu verdunkeln pflegen, zu Theil.

Vom künstlerischen Standpunkte aus erinnert dieser schöne Greis an die Apostel in der Domkuppel, sowohl was die Mässigung in der Behandlung des Nackten betrifft als auch in dem übertrieben verwickelten Faltenwurf der blauen Gewänder und des orangefarbenen Mantels.

Detail aus der Madonna della Scodella

(PARMA, GALLERIE)



Jesus, ein Kind von vier oder fünf Jahren von schlanker, zierlicher Figur, mit feinen blonden Locken, die ihm bis auf die Schultern wallen, stützt sich auf ein Bein der Maria.[1] Während er seine Rechte in die Hand des h. Joseph legt, um die Datteln zu nehmen (der Contrast zwischen den beiden Fleischtönen ist sehr schön), biegt er sich mit liebevollem Ausdruck zur Mutter zurück und deutet zugleich auf die Schüssel *(scodella)*, welche sie einem bekränzten Kinde, dem Sinnbilde der durch Zauber hervorgesprudelten Quelle, hinreicht, damit es sie mit Wasser fülle. Bei dieser Bewegung hält sie mit der Linken den gelben Schleier, der ihre Schultern bedeckt, fest, damit er nicht herabgleite, und lässt, indem sie ihn gegen das darunter befindliche rothe Gewand drückt, diese Farbe hindurchschimmern. Trotzdem ihre Aufmerksamkeit nach verschiedenen Seiten abgelenkt ist, betrachtet sie doch ihren Sohn mit einem so süssen Neigen des Hauptes und einem so warm empfundenen Lächeln, dass jeder Beschauer von inniger Rührung ergriffen wird.

In einiger Entfernung hinter dem h. Joseph ist ein Engel, dem die Haare über das Gesicht fallen, damit beschäftigt, den Esel an einen Baumstumpf zu binden.

Nicht nur in der oberen Gruppe der Engel, sondern auch in den Schattenpartien des Antlitzes der Jungfrau, auf dem Rücken des Kindes und an den Beinen des h. Joseph sind die Folgen einer übermässigen Reinigung zu bemerken. Dennoch ist es entschieden unrichtig, dass ein spanischer Malerlehrling, „welcher auf ein Pfand hin die Erlaubniss erhalten hätte, es zu kopiren, das Bild so barbarisch abgewaschen habe, dass kaum mehr Farbe auf der Tafel geblieben sei.“[2] Auch Mengs reinigte es wieder an einigen Stellen, aber mit der allergrössten Sorgfalt.[3]

Wir können jedenfalls wiederholen, dass im Verhältniss zu den vielen Wechselfällen, welche die Bilder Correggios zum grössten Theile haben erfahren müssen, dieses Gemälde sich in einem ganz zufriedenstellenden, ja man kann sagen guten Zustande befindet. Die

[1] Eine alte Kopie, nur von dem Kopfe des Jesuskindes, befindet sich im Museo Civico von Verona, wo es als Originalarbeit Correggios bezeichnet wird.

[2] G. N. D'Azara, note al Mengs, II, 155.

[3] Ratti, 80.

vollkommene Harmonie der Farben mag sich ein wenig verändert haben, aber der glänzende Schmelz derselben leuchtet noch immer mit bezaubernder Kraft. „Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraum, — schreibt Burckhardt — die liebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung machen das meisterhaft nach den Farben componirte Bild zu einem seiner Hauptwerke.“ [1]

Die letzten beiden grossen Bilder, die wir jetzt beschreiben werden, befinden sich in Dresden und gelangten dorthin durch den schon mehrfach erwähnten Verkauf Herzogs Francesco III. von Modena an August III., König von Polen und Kurfürsten von Sachsen.

Die Geburt Jesu, die unter dem Namen „*die Nacht*“ *Correggios* berühmt ist, scheint auch nach einem apokryphen Evangelium entstanden zu sein, in dem erzählt wird, dass der h. Joseph bei der Rückkehr in den Stall von Bethlehem sah, wie der eben geborene Jesus seine Mutter mit einem göttlichen Lichte erleuchtet und umstrahlt habe.

Alle Gestalten des Gemäldes sind von dem Kinde erhellt, und auch über die oben schwebenden Engel hat das von ihm ausgehende Licht Macht, das in der Mitte wie ein Stern glänzt. Guido Reni, der später Correggio nachahmte, hatte den geistigen und malerischen Sinn einer solchen Centralisirung des Lichtschimmers nicht verstanden und malte seine *Geburt Jesu* in der Certosa von S. Martino zu Neapel, so dass die Glorie vom Himmel aus ihr Licht empfängt und die anbetenden Hirten vom Christkinde beleuchtet werden.

In Correggios Gemälde liegt das Kind in einem, in den Ruinen eines alten Gebäudes errichteten Stalle, auf einem Stroh- und Aehrenbündel, in einer aus rohem Holze hergestellten Krippe. Sein strahlendes Körperchen, das man in der Verkürzung von der Seite des Kopfes her erblickt, ist zum Theil in weisses Linnen gehüllt und ist von den zärtlich verschränkten Armen der Jungfrau umfangen, die es mit seligem Lächeln betrachtet. Sie trägt ein Unterkleid von schöner mattblauer Farbe, ein rothes Gewand und einen blauen Mantel. Der kleine Gott und die Mutter bilden den strahlenden Mittelpunkt des Bildes und scheinen von einem einzigen Glanz umfangen zu sein, „wie

---

[1] A. a. O. p. 733 e.

Studie zur Geburt Christi, genannt die Nacht

(LONDON, BRITISH MUSEUM).



es ihrer glühenden Liebe zukommt.“ Vor ihnen, auf der linken Seite stehen drei Gestalten und ganz unten blickt ein Hund hervor, von dem nur der Kopf beleuchtet ist. Die der Mitte am nächsten, einer Säule gegenüber stehende dieser drei Gestalten ist die einer jungen Hirtin. Auf die Krippe gestützt hält sie mit der Rechten einen Korb mit zwei Gänsen, die auch nach dem Kinde blicken, während sie die Linke erhebt, um ihr Gesicht vor dem allzu hellen Lichte zu schützen, das ihr die Augen blendet und die Muskeln des Gesichtes in einer so natürlichen und doch anmuthigen Weise zusammenzieht, dass die Schönheit desselben nicht davon beeinträchtigt wird. Neben ihr steht ein ebenfalls junger Hirt, der sich mit einer besonders ursprünglichen Bewegung, die dem Maler durch ein effektvolles Vertheilen von Licht und Schatten geglückt ist, nach einem alten Hirten mit struppigem Haar und Bart umwendet. Dieser trägt ein braunes Gewand, hat die Rechte erhoben, als ob er seine Mütze abnehmen wollte, und stützt die Linke auf einen langen Stab. Sie scheinen voll Staunen über das glorreiche Ereigniss zu sprechen. Ueber diesen eben beschriebenen Gestalten schweben zwischen den Wolken fünf Engel, die ebenfalls durch das Licht, das von dem Kinde ausgeht, wenn auch etwas weniger stark, beleuchtet werden. Mengs und Andere nehmen an, dass damit ausgedrückt sein solle, dass sie Geister und keine körperlichen Wesen seien.

Der Maler der Renaissance war entschieden nicht so tief in die Dogmatik des Mittelalters eingedrungen, sondern berechnete nur die Entfernungen und den malerischen Effekt, der für die Hirtengestalten ein starkes Halbdunkel verlangte, da sie sich im Mittelpunkte des Bildes befanden und nicht in einer oberen Ecke. Wir wissen, dass es den sentimentalen Seelen immer widerstrebt, wenn man die Eindrücke auf das Materielle zurückführt, aber wir wissen auch, dass eine ehrliche Kritik sich nicht dazu hergeben darf, jede akademische Vision gutzuheissen, um so mehr, wenn es sich um einen Künstler wie Correggio handelt, dessen Grösse nicht des Ruhmes des Theologen oder Philosophen bedarf.

In Bezug auf die Kühnheit der Verkürzungen und die lebhafte Bewegung haben diese Engel mit denen aus der Domkuppel eine grosse Verwandtschaft. Drei von ihnen blicken fröhlich lächelnd auf das Jesuskind, die anderen Beiden scheinen die Hirten zur Anbetung

aufzufordern und sind viel energischer bewegt. Der Eine, von vorn gesehen, im rothen Gewande beugt sich mit betend gefalteten Händen vor, der Andere, vom Rücken aus gesehen, hat das eine Bein gestreckt, das andere gebeugt und die Arme ausgebreitet, als ob er fliegend einen Halbkreis beschreiben wollte, um unten die hinter ihm stehenden Hirten zu betrachten.

Auf dem Boden befinden sich, stufenartig geordnet, grosse Steine und hohe Gräser, deren grüne Töne in einem Halbdunkel voll zarter Reflexe verborgen sind. Sie dienen in bewunderungswürdiger Weise als Hintergrund für den hellen Lichtschein, der zwischen die Arme der Jungfrau hindurchfällt und Theile ihres Gewandes und Mantels in der Nähe des Knies beleuchtet, und für die Lichter, auf denen sich das Profil des alten Mannes abzeichnet, und die bis beinahe auf die Erde reichend eine Art von Koulisse bilden, welche dazu dient, die Entfernung zwischen den anderen Figuren festzustellen.

Hinter der Hauptgruppe, oder wie man zu sagen pflegt, auf dem zweiten Plan, bemüht sich der h. Joseph den Esel von der Krippe zu entfernen, die er, wie es scheint, zu berühren versucht, und ihn nach der Planke zu ziehen, über die hinaus man zwei andere Hirten mit Ochsen sieht. Im Hintergrunde öffnet sich ein weiter Horizont mit blauen Hügeln und einem zart dämmernden Himmel.

Die etwas herausgewachsenen Schatten, das Azurblau, das an den beleuchteten Stellen etwas gelitten hat, die durch den Verlust einer leichten, durchsichtigen Uebermalung etwas sehr gleichmässig gewordenen Fleischtöne und andere Spuren von Reinigung und Restaurirung, wie auch der hier und da zerstörte Firniss, lassen uns sicher nicht mehr die ganze ursprüngliche glänzende Heiterkeit dieser „*Nacht*" geniessen,[1] von der Vasari so hingerissen war, dass er erklärte, „die Engel schienen eher vom Himmel herabgeregnet, als von der Hand eines Malers gemacht,"[2] und über die Scannelli sein

[1] Es schadet diesem Gemälde und den anderen Correggios, die sich in der Dresdener Gallerie befinden, nicht wenig, dass sie ringsum von anderen Bildern fast erdrückt werden und einen grell rothen Hintergrund haben. Es scheint uns, dass die Werke dieses grossen Meisters und seiner Schüler wohl in einem besonderen Saale mit dunkelgrau getönten Wänden einen besseren Platz finden könnten.

[2] Vite, IV, 117.

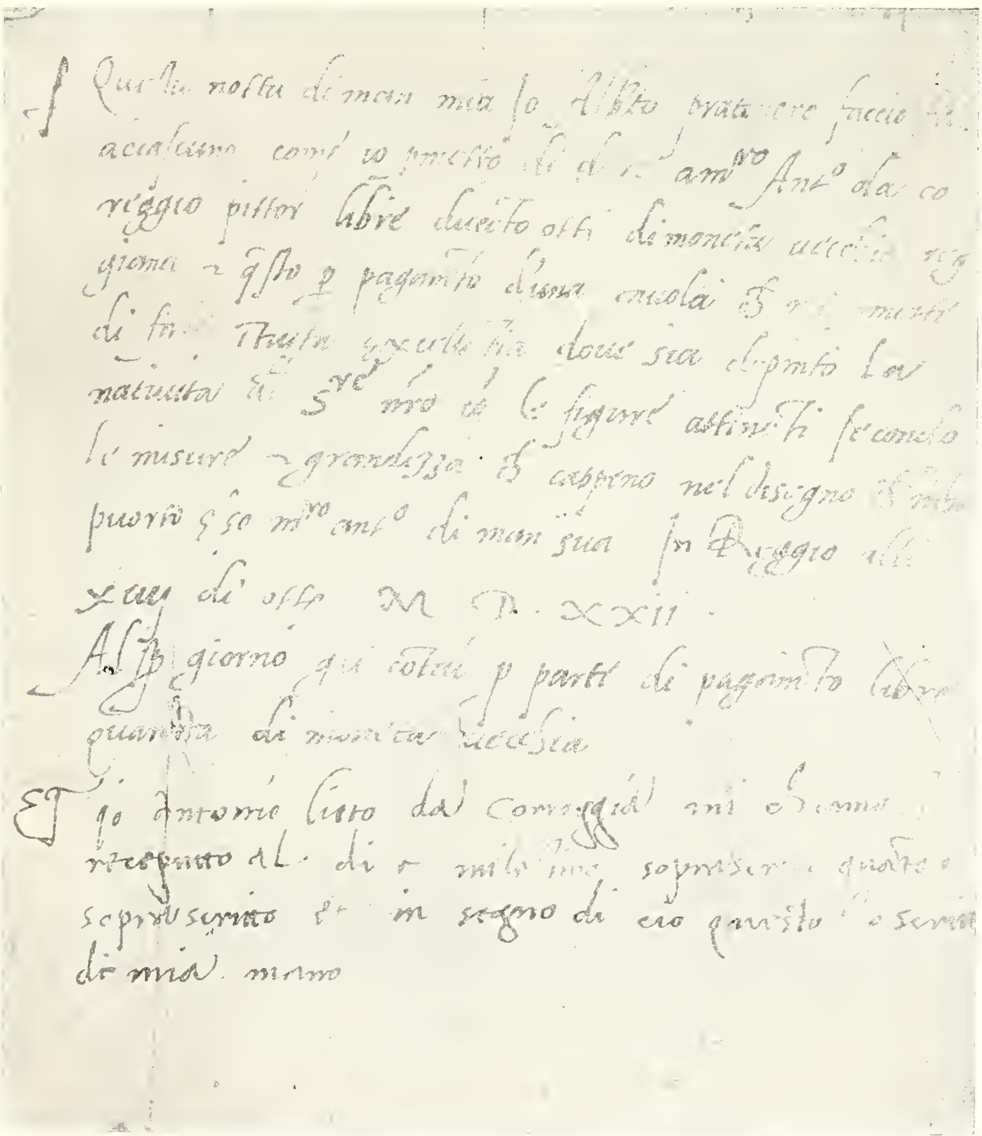
Die Geburt Christi, genannt die Nacht

DRESDEN, GALLERIE).



Entzücken durch alle die pomphaften Wendungen, die ihm die Begeisterung des Seicento nur irgend eingeben konnte, ausdrückte.[1]

Es fehlt jedoch auch diesem Bilde seine Legende nicht, wenigstens ging längere Zeit das Gerücht, „Correggio hätte, als er diese „Nacht"



Correggios Autograph, die Vereinbarung über sein Bild „Die Geburt Christi."

dargestellt, auch gewollt, dass nur zur Nachtzeit oder bei Tage in künstlicher Dunkelheit bei Fackellicht, die Wunder des Bildes zur

[1] A. a. O. 295. — Siehe auch G. von Buquoy, *Worte der Begeisterung vor der Nacht des Correggio* (1825). — Ueber die angeblichen Skizzen zu diesem Werke siehe Meyer, 308 u. folg. Eine bedeutende Zeichnung in grossen Zügen, aber mit

Erscheinung kommen sollten, denn nur auf diese Weise könnte man viele andere Hirtenfiguren, Frauen und Thiere, die mit soviel Kunst gemacht seien, dass ihnen nur das Leben fehlte, entdecken."[1]

Die Geschichte der Nacht ist sehr einfach. Alberto Pratoneri bestellte sie, um sie auf dem Altare seiner Kapelle in der Kirche S. Prospero zu Reggio-Emilia aufzustellen. Das Original des zwischen ihm und dem Maler aufgesetzten Vertrages wird im K. Staatsarchiv in Modena aufbewahrt. „Durch diese meine Handschrift bekunde ich, Alberto Pratoneri vor jedermann, dass ich verspreche, dem Meister Antonio da Correggio, Maler, zweihundert und acht Lire alter Münze von Reggio zu geben, und zwar als Bezahlung für eine Altartafel, welche er mir in aller Vortrefflichkeit zu machen verspricht, mit der Geburt unseres Herren und den dazu gehörigen Figuren, nach den Massen und Grössenverhältnissen, die sie in der Zeichnung haben, die mir Meister Antonio eigenhändig überbracht hat. In Reggio am XIII. Oktober MDXXII. Am genannten Tage zahlte ich ihm als Theil dieser Bezahlung vierzig Pfund alter Münze."

Der Maler schrieb unter diese Erklärung Pratoneris mit eigener Hand: „Und ich, Antonio Lieto da Correggio bezeuge, das Gesagte am oben genannten Tage des oben genannten Jahres erhalten zu haben und habe als Zeichen dafür, dieses mit eigener Hand geschrieben."[2]

---

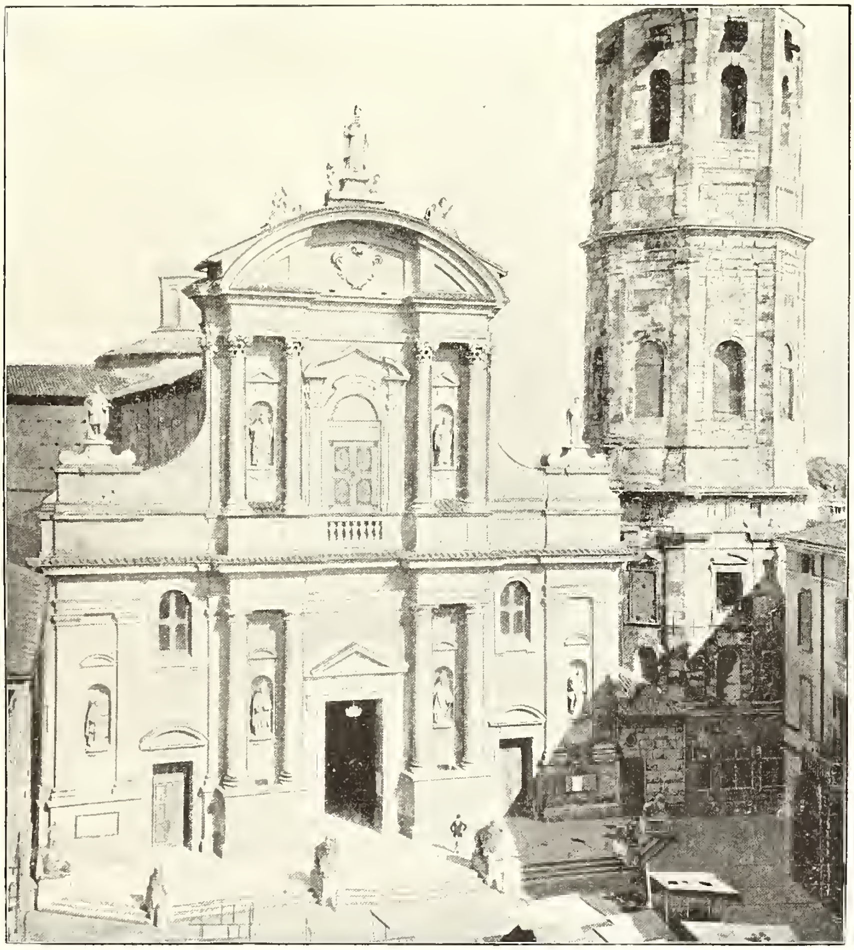
sehr vielen Veränderungen, wie eine Effektstudie, befindet sich im British Museum. Eine andere Zeichnung der *Natività* im Museum zu Weimar halten wir indessen nicht für ein Werk Correggios. Es ist eine spätere Arbeit aus der bologneser Schule. In diesem Museum wird auch ein, von unten nach oben beleuchteter Engelskopf aufbewahrt, den manche für eine Studie zu der *Nacht* halten!

[1] Alfonso Isacchi, *Relazione della Madonna di Reggio* (Reggio, 1619), p. 36. — Ratti, 103.

[2] Gius. Campori, *Relazione di un autografo del Correggio rinvenuto nell' Archivio palatino di Modena (Atti e mem. della R. R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi* (Modena, 1863. — Tom. I, pag. XXXIV u. ff.). Dieses Autograph, welches sich in den Büchern der Pratoneri gefunden hat, gelangte vielleicht zugleich mit dem Bilde an den Herzog Francesco I. von Este. (Siehe einen Brief Gius. Bigellinis an den Padre Resta vom Jahre 1688 in der *Raccolta delle lettere artistiche*, herausgegeben von Bottari, III, 499). Severino Fabriani erklärt als Original-Dokument in seinem Werkchen *Lettera sopra un autografo di Antonio Allegri*

Aber das Bild wurde erst acht Jahre darauf vollendet und im Jahre 1530 auf dem Altare aufgestellt, wie aus der Inschrift hervorgeht, die Alberto und Gabriele in ihrer Kapelle einmauern liessen.[1]

Noch war das XVI. Jahrhundert nicht zu Ende und schon richteten die Este ihr Augenmerk auf das Gemälde und machten die ersten Ver-



Ansicht der Kirche S. Prospero, Reggio.

suche, es an sich zu reissen. Man findet die Spuren davon in einem

(Modena, 1833) eine in seinem Besitz befindliche sorgfältige und gelungene Nachahmung, die später an den Musiklehrer Antonio Gaudini und nach einander an Campori und die R. Biblioteca Estense überging. — Siehe auch *La scrittura di artisti italiani riprodotta con la fotografia da Carlo Pini e corredata di notizie da* Gaetano Milanesi (Firenze, 1876) tav. 115.

[1] *Albertus et Gabriel Pratonerii haec de Hieronymi parentis optimi sententia fieri voluerunt ann. M. D. XXX.* Diese Inschrift ist auf dem Pfeiler zur Rechten der Kapelle Pratoneri in S. Prospero, der fünften von der rechten Eingangsthüre aus, angebracht.

Briefe, den Fulvio Rangoni am 27. Dezember 1587 aus Reggio an den Sekretär Alfonsos II. richtete: „Vor kurzem starb der Cavalier Pratoneri und bald darauf auch Messer Giulio, denen jene *Natività* von der Hand Correggios gehörte, die sich hier auf ihrem Altare in S. Prospero befindet; da sie nun im Besitze von zwei Minorennen bleibt, glaube ich nicht, dass man geneigt sein würde, sie fortnehmen zu lassen, abgesehen davon, dass ich nicht weiss, ob die Priester damit einverstanden sein würden, von denen manche sie auch für ein wahres Juwel halten. Nichts desto weniger werde ich mit meinen Bemühungen nicht aufhören, um die Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen, die sich dem Wunsche Eurer Durchlaucht entgegen stellen.“[1]

Wenig mehr als ein halbes Jahrhundert später erreichten die Este ihren Zweck, aber nicht auf dem langen und mühseligen Wege der Unterhandlungen, sondern durch Gewalt und Raub. Eine Anmerkung im *Buche der Verstorbenen* von S. Prospero sagt uns, dass das Bild im Mai 1640 auf Befehl des Herzogs Francesco in kirchenräuberischer Weise fortgenommen und nach Modena gebracht worden sei, zum unglaublichen Schmerze aller Bürger.[2]

Das Uebrige ist bekannt.

Die Madonna mit dem h. Georg befand sich im Oratorium oder *Schule* von S. Pietro Martire und wurde bei der Aufhebung derselben im Jahre 1880 in den Räumen des städtischen Hospitals untergebracht.[3]

Auf der kleinen, zarten und kostbaren, in Bister mit weisser Höhung ausgeführten Zeichnung, die ebenso wie das Gemälde in

[1] Paolo Ottavi, *Due quadri del Correggio* (oben angeführt) pag. CXI. — Siehe auch *La Relazione* di B. Catelani in den *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, Anno I (Bologna 1862) pag. LXVI.

[2] *Libro dei Deputati della chiesa di S. Prospero di Reggio* dal 1613 al 1654. (Handschrift.) — Die Chronik ist in umgekehrter Zeitfolge geschrieben. — Pungileoni, der (II, p. 212) diese Notiz veröffentlicht, verwandelte sie in eine Huldigung für die Este und widmete einem von ihnen sein Werk über Correggio. Er liess die Worte „*quod sacrilegium Francisci Ducis nostri iussu perpetratum*“ aus. — Ueber die Geschichte dieses Bildes siehe ferner A. Venturi, *R. Galleria Estense*, 226, 305, 318 und 346.

[3] L. F. Valdrighi, *Aggiunta alle appendici e note al Dizionario storico etimologico delle cantrade e spazi pubblici di Modena*. (Modena, 1893) pp. 50 u. 51.

Dresden aufbewahrt wird, sieht man auch die Andeutung des architektonischen Rahmens mit zwei dorischen Säulen. Wenn dieser, wie Mengs[1] und Ratti[2] behaupten, weder aus Holz noch überhaupt in Reliefarbeit bestehend, sondern von Correggio selbst oder von einem seiner Schüler auf die Mauer gemalt war, dann gewinnt die von Pungileoni aufgestellte Hypothese, dass das Bild im Jahre 1532 vollendet wurde, grössere Wahrscheinlichkeit, da man aus Lancellottis Chronik ersehen kann, dass gerade im Februar dieses Jahres das Oratorium ausgeschmückt wurde. Auf alle Fälle genügt uns diese sichere Thatsache, um in Uebereinstimmung mit den künstlerischen Kriterien feststellen zu können, dass das Bild ungefähr um 1531 gemalt worden ist.[3]

Wie eifersüchtig die Ordensbrüder dieses Werk behüteten, beweist, dass sie 1578 einem jungen Maler, Domenico Moni, die Erlaubniss verweigerten, es zu kopiren, indem sie erklärten, dass es schon zu viel Fährlichkeiten bestanden hätte, als sie Bartolomeo Passarotti und Francesco Madonnina gestattet hatten, Kopien davon anzufertigen. Aber all ihr Eifer war nutzlos gegenüber dem Willen und der Gewaltthätigkeit Francescos I. von Este, der 1649 das Gemälde an sich riss, ihnen ein ansehnliches Geschenk dafür versprach und eine Kopie, die von Guercino angefertigt wurde, der dabei willkürlich die Verhältnisse änderte, um den Figuren grösseren Spielraum zu geben!

Ein Vierteljahrhundert bevor das Gemälde an August III. verkauft wurde, war es von dem Esteschen Gesandten in Frankreich eigenmächtig dem Minister Dubois versprochen worden als Belohnung für seine Vermittelung bei der Ehestiftung zwischen Francesco d'Este und der Prinzessin Charlotte Aglae von Orléans und um gewisse politische Gefälligkeiten zu erlangen. Aber er hatte die Rechnung ohne den Wirth gemacht, denn der Herzog widersetzte sich auf das energischste, wie sehr sich der arme, in die Klemme gerathene Gesandte auch bemühte, ihm vorzustellen, dass die Interessen des Staates sehr viel mehr werth

[1] *Opere*, II, 162.

[2] A. a. O. 94.

[3] Tommasino de Bianchi detto De' Lancellotti, *Cronaca modenese* (Parma, 1865) III, 391. „Die Bruderschaft des Gotteshauses von S. Pedro Martire lässt ihre vor wenig Jahren neu erbaute Schule ausmalen." — Pungileoni, I, 2177 u. ff.; II, 235 u. ff. — Meyer, 211 u. 315. —

wären als die Farben, die Leinwand und der Ruhm Correggios und dass vielleicht die Sicherung von Mirandola von diesem Gemälde abhinge![1]

Vor einem Bogen, durch den man die Landschaft sieht, erhebt sich ein hoher Thron, auf welchem die Madonna in rothem Gewande und himmelblauem Mantel sitzt und das Kind in den Armen hält. Dieses streckt, mit lebhaftem Verlangen in Blick und Lächeln, die Arme nach einer thurmreichen Gruppe von Gebäuden aus, die Modena vorstellen sollen, und die der h. Geminian, in reichem Bischofsgewande, im Begriffe steht, aus den Armen des göttlich schönen Engels zu nehmen, der es trägt, und es dem Jesuskinde darzubieten.



Studien zur Madonna mit dem h. Georg. Florenz. Uffizien.

Die in Jugend und Schönheit strahlende Jungfrau, mit auf die Schultern herabwallendem Haar, neigt das Haupt auf die andere Seite und schenkt ihre Aufmerksamkeit dem h. Petrus Martyr, der, auf die Kirche deutend, für die Gläubigen zu bitten scheint.[2]

Vor diesen beiden Heiligen stehen in ganzer Gestalt der h. Georg und Johannes der Täufer. Der Erste, in vollem Ritterschmuck mit silbernem Panzer und rothem Mantel, steht, halb von rückwärts

[1] Venturi, *Galleria Estense*, 298 u. ff. Das Bild litt auf der Reise nach Dresden ein wenig und musste daher verschiedentlich restaurirt werden. Von den vier in Dresden befindlichen Gemälden ist es jedoch das am besten erhaltene.

[2] Er trägt das Messer im Haupte, aber es ist fast ganz von den Haaren bedeckt. Nur wenig ragt aus seinem schwarzen Mantel der Dolch, der ihm in die Brust gebohrt ist, hervor.

Die Madonna mit dem h. Georg

DRESDEN, GALERIE



gesehen aber das Antlitz dem Beschauer zuwendend da. Es ist eine Heldengestalt mit offenem, kraftvollem Gesichtsausdruck und ruhiger, muthiger Stellung. Das Auge ist gross und ernst, die Stirn breit, der Bart ist kaum hervorgesprosst und das Haar voll und lockig. Ein jugendlich vornehmer, kräftiger Charakter. Die ruhige Art, mit der er die Linke an der Seite hält, die Rechte an der Lanze und einen Fuss auf dem abgehauenen Kopfe des Drachen, lässt die verborgene Tapferkeit erkennen, die bereit ist, sich im Kampfe zu entfalten. Sehr glücklich ist auch der Gedanke, den phantastisch gewundenen Drachenkörper fortzulassen, der auf dem Bilde nur Verwirrung hervorgebracht hätte und nothgedrungen auf sehr bescheidene Verhältnisse hätte beschränkt werden müssen. Der Maler hat nur den Kopf angebracht, der in seiner enormen Grösse den furchtbaren Umfang des erschlagenen Ungeheuers ahnen lässt.

Johannes der Täufer mit dem Kreuze wendet sich dem Beschauer zu und deutet mit der erhobenen Rechten auf die Jungfrau und das Jesuskind. Sein jugendlich kräftiger, schöner Körper ruht mit grosser Anmuth auf dem linken Beine, dessen Fuss die erste Stufe des Thrones betritt. Das Fell und der rothe Mantel, die mit einer Schnur um die Hüften befestigt sind, bewegen sich in reichen Falten und lassen die Arme und Beine fast gänzlich frei. Es liegt jedoch in ihm nichts mehr von dem streng ascetischen Wesen, das dem Vorläufer zukäme! Es ist ein schöner, anmuthiger, kräftiger, glücklicher Jüngling, mit dem Lächeln eines Faunes.



Studie von Putten zur Madonna mit dem h. Georg.
Florenz. Uffizien.

Vor dem Throne spielen vier Putten, von äusserst blühenden Formen, mit den Waffen des h. Georg. Einer, in der Mitte, versucht das Schwert aus der Scheide zu ziehen, während zwei Andere, weiter zurück, den Helm aufheben, um ihn dem Letzten auf den Kopf zu

setzen, der im Vorgefühl der Last, die ihm droht, sich an das Beinchen des Nachbars lehnt und sich mit komischer Anmuth zusammenkauert. Dieser Zwischenfall ergötzt auch den Engel, der das Modell der Stadt Modena trägt.

In Bezug auf diese Putten führt Scannelli einen sehr anmuthigen Ausspruch Guido Renis an, der, sobald er einen Modenesen traf, diesen zu fragen pflegte, „ob die Putten des Antonio von Correggio herangewachsen wären und ob sie sich noch immer in jenem Gemälde mit dem h. Petrus Martyr befänden, wo er sie verlassen hätte; denn da sie so lebendig und von blühendem Fleische wären, könnte er es nicht für möglich halten, dass sie immer in der gleichen Gestalt blieben."[1]

Diese Gruppen von Figuren heben sich durch meisterhaft vertheiltes Licht und Halbschatten vollkommen von einander ab und stehen in grösster Harmonie. Nur durch eine solche Durchsichtigkeit und Vertheilung der Luft zwischen den Körpern war es zu erreichen, dass solch eine Fülle von Dingen in voller Klarheit erscheint. Wir haben gesehen, dass Guercino in der Kopie des Gemäldes die Zwischenräume zu vergrössern sich genöthigt fühlte. Wie man sich übrigens denken kann, stimmen auch die architektonischen Theile mit dem Reichthum der anderen Formen überein. In den beiden Ecken oder seitlichen Ansätzen des Bogens, der sich nach vorn öffnet und in dessen Schlussstein sich ein Engelskopf befindet, treten hinter Blumengewinden zwei grau in grau gemalte Figuren, bei denen die Lichter gelb, als ob sie Gold nachahmen sollten, aufgesetzt sind, hervor, die in der Art von Karyatiden ein Geflecht von Strauchwerk und eine mantegneske Guirlande von Laub und Früchten, die wunderbar lebendig dargestellt ist, halten. Dieser Hintergrund stellt einen Theil eines viereckigen Raumes dar, der oben in einer kreisförmigen Oeffnung endigt, die von Laubgewinden beschattet wird.

Hinter dem Bogen sieht man schliesslich freies Feld, hier und da einen Baum oder ein Gebäude und in der Ferne die zarte Wellenlinie eines Hügels.

In diesem Gemälde, das man als das letzte Correggios ansehen muss, das einen religiösen Gegenstand darstellt, finden wir gewisse

[1] *Microcosmo*, 294.

Motive aus seinen ersten Werken, speziell aus der *Madonna mit dem h. Franciscus*, die er im Jahre 1515 vollendete, wieder. Es scheint, als ob die Seele des Künstlers einen Hauch von Schrecken vor seinen letzten malerischen Kühnheiten empfände und mit einem bedauernden Rückblick auf die Vergangenheit sich versucht fühlte, zu der traditionellen Einfachheit zurückzukehren. Aller Wahrscheinlichkeit nach führte er dies Gemälde in Correggio aus, wohin er sich, voll Trauer über den Verlust seiner Gattin und gekränkt durch die Spottreden und Kritiken, gegen das Ende des Jahres 1530 zurückgezogen hatte. Dort, bei seinen alten Eltern, in seinem bescheidenen aber friedlichen Häuschen, im Kreise seiner Kinder und Mitbürger, in der Nähe von Veronica Gambara, in der Stille der weiten, flachen Horizonte, musste er das Bedürfniss empfinden, die Ruhe seiner Seele und seiner Umgebung auch auf seine Werke zu übertragen und zu den alten Gebilden seiner Phantasie zurückzukehren.



Die hh. Agathe, Antonius, Johannes der Täufer und Rochus.
Zeichnung von Correggio. Florenz. Uffizien.

Die Freiheit und Fülle der Form, die Kraft des Kolorits und die technische Macht konnten natürlich nicht zurückgehen, aber man wird nicht leugnen können, dass die Madonna mit dem h. Georg unter den in diesem Kapitel beschriebenen Bildern das einfachste ist in Bezug auf die beinahe symmetrische und traditionelle Form. In dem im Hintergrunde geöffneten Bogen, in der regelmässigen Aufstellung

der Heiligen, wie auch in gewissen Einzelheiten, z. B. dem Schemel unter den Füssen der Jungfrau und dem grau in grau gemalten Engel, der ihn, mit dem Rücken an den Sockel gelehnt, stützt, klingt eine entfernte Erinnerung an jugendliche Gedanken nach![1]

In der Gallerie der Uffizien wird eine entschieden echte Zeichnung Correggios aufbewahrt. Hier sieht man vor einem Hintergrunde von Gebüsch und Feldern auf den Seiten den h. Johannes mit dem Lamme und den h. Rochus sitzen, hinter ihnen steht die h. Agathe, mit den Brüsten auf einer Schüssel, und der h. Bischof Antonio mit dem Schweine zu seinen Füssen.

Man weiss nicht, ob Correggio jemals ein Bild mit diesen Heiligen ausgeführt hat. Es ist jedoch bekannt, dass er kurz vor seinem Tode dem Doktor Alberto Panciroli von Reggio versprochen hatte, ihm eine Altartafel zu malen, und dass er auf Rechnung davon fünf und zwanzig Goldscudi erhalten hatte, die der Vater des Malers am 15. Juni 1534 zurückerstatten musste.[2]

---

[1] Von den Putten, die unten spielen, besonders von dem, der das Schwert aus der Scheide zieht, befinden sich verschiedene Zeichnungen in Dresden und Florenz. Nur die in den Uffizien unter der Nummer 1949 F ist vielleicht echt. Im Louvre und der Albertina sind auch zwei ähnliche Madonnen mit Putten, die man für Studien zu dem Bilde mit dem h. Georg hält. Die im Louvre ist minderwerthig, aber wahrscheinlich stammt keins von den beiden von dem Meister selber. — Was die beiden Gestalten des h. Georg und des h. Petrus betrifft, so erklärte die Accademia di Belle Arti von Parma im Jahre 1847 ein damals im Besitze des Professors der Malerei Boucheron zu Turin befindliches Bild, das jetzt den Herren Janetti in Florenz gehört, für eine Wiederholung derselben. — Siehe Carlo Malaspina, *Di un nuovo dipinto ad olio di A. A. da Correggio* im *Supplemento alla Gazzetta* di Parma no. 34 (28. April 1847) — und M. Leoni, *Belle Arti* im *Indicatore parmense*. Ann. I (1847) n. 13.

[2] Tiraboschi, VI, 297; Pungileoni, II, 252.



Die Keuschheit. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

XIII. DIE MYTHOLOGISCHEN UND ALLEGORISCHEN BILDER.

ANTIOPE. — DIE SCHULE AMORS. — EREIGNISSE IN CORREGGIO. — ARBEITEN FÜR FEDERICO II. GONZAGA UND IHRE GESCHICHTE. — JO. — DANAE. — LEDA. — GANYMED. — DAS LASTER UND DIE TUGEND. — JUPITERS LIEBSCHAFTEN.

Die mythologischen und allegorischen Bilder Correggios sind, wie man annehmen muss, zum grössten Theile in seinen letzten Lebensjahren entstanden. Zwei von ihnen stammen jedoch schon aus den Jahren 1521 oder 1522, die *Schule Amors* und die *Antiope*, die sich seit 1630 in der Gallerie der Herzöge von Mantua befanden.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

In dem 1627 aufgestellten Inventarium ihrer Gemälde ist das der *Antiope* fälschlich als „Venus mit dem schlafenden Cupido und einem Satyr“ beschrieben.[1]

[1] D'Arco, A. a. O. II, 153.

Unter einer dichten Baumgruppe ist Antiope in Lebensgrösse, vollständig nackt auf einem, über eine Bodenerhöhung ausgebreiteten Leintuche hingestreckt liegend dargestellt. Sie hält den rechten Arm



Studie zur Antiope. Zeichnung von Correggio. Windsor. Königl. Bibliothek.

unter dem Haupte, das ein wenig erhoben ist, so dass man den gestreckten Hals sehen kann, der von einem Büschel blonder Haare eben nur berührt wird. Mit der vollen Entwickelung des Oberkörpers steht die Verkürzung der etwas gekrümmten Beine in seltsamen Contrast, aber die Kühnheit der Zeichnung ist mit solcher modernen Energie

Antiope

(PARIS, LOUVRE).



durchgeführt, dass sie in allen Jahrhunderten die berühmtesten Bewunderer gefunden hat. Es genügt, unter ihnen Rembrandt zu erwähnen und Guercino, der sie in seiner in der Gallerie Pitti zu Florenz aufbewahrten *Susanna* nachahmte. Sie schläft, aber ihr herrlicher, weicher und warmer, nackter Körper scheint von Schauern sehnsuchtsvoller Träume durchbebt zu sein.[1]

Bekannt ist der Mythos, dass Antiope, die Tochter des Königs Nykteus von Theben und der Nymphe Polyxo, in Griechenland ihrer Schönheit und ihrer Abenteuer wegen gefeiert wurde und dass Jupiter sich, um sie zu verführen und zu besitzen, in einen Satyr verwandelte.

Es ist zu bemerken, dass Correggio, oder wer hierin sein Beirath war, zwei hervorragende Gestalten der Mythologie irriger Weise zu einer vereinigt hat. Der Bogen unter der linken Hand der Antiope und der grosse, hinter ihr liegende, mit Fell bedeckte Köcher lassen erkennen, dass er die von Jupiter geliebte Antiope nicht für die Tochter des Nykteus gehalten hat, sondern für die von Mars geborene Amazonenkönigin gleichen Namens.

Auch ist Jupiter nicht in einen hässlichen und abstossenden, borstigen Satyr verwandelt. Die behaarten Bocksbeine beeinträchtigen in keiner Weise die lachende Anmuth seiner Erscheinung. Man könnte ihn wegen der vorherrschenden menschlichen Schönheit „ein schönes Ungeheuer“ nennen. Er nähert sich, hält mit beiden Händen das Linnen empor, welches die weiche Frauengestalt bedeckte, und betrachtet sie im Vorgefühl der Liebeswonne. Die dunkeln Fleischtöne seines Körpers, die im Schatten mit durchsichtigen Reflexen wie bestreut sind, bilden einen herrlichen Contrast zu den hellen Tönen der vom vollen Lichte beleuchteten Antiope und des nahe bei ihr auf einem Löwenfelle schlummernden Cupido. Der kleine beflügelte Gott mit den üppigen Formen ist ganz in süssen Schlaf versunken. Seine Fackel hat er auf die Erde fallen lassen.[2]

[1] Eine feine Studie zu dieser Antiope befindet sich in der Bibliothek von Windsor Castle.

[2] Eine dem Correggio zugeschriebene Zeichnung im Louvre stellt eine nackte, liegende, von Putten und Amoretten umgebene Frauengestalt dar, die genau dieselbe Stellung hat wie der Cupido.

Im Jahre 1625 sandte Karl I. von England seinen Musiklehrer Nicola Lenier, in dessen künstlerischen Geschmack er volles Vertrauen setzte, nach Italien, damit er ihm dort gute Gemälde suche und kaufe. Dieser setzte sich gleich nach seiner Ankunft dort mit einem Bilderhändler, Namens Daniele Nys, in Verbindung und veranlasste diesen, ihm einige Bilder aus der Sammlung von Mantua zu verschaffen. Unter den damals von Nys an Lenier gerichteten Briefen befindet sich einer vom 27. April 1628, in dem er berichtet, dass er mit D. Vincenzo II. Gonzaga nicht lange vor dessen Tode über den Verkauf eines grossen Theiles seiner Gallerie einen Vertrag abgeschlossen habe. Er fügt ferner hinzu, dass, sobald sich in Mantua die Nachricht von diesem Handel verbreitet hatte, die Bürgerschaft sich so darüber erregt und in einer Weise dagegen protestirt habe, dass der Herzog erschrocken sei und gern die doppelte Summe gegeben haben würde, um nur den Kontrakt rückgängig zu machen. Aber die Verträge waren abgeschlossen, und es war nicht rathsam, einem Könige von England gegenüber sein Wort zurückzunehmen. Unter den Gemälden, die Thomas Brown, der Kapitän der *Margherita*, im Jahre 1628 nach London brachte, befanden sich Correggios *Antiope* und die *Schule Amors*.[1]



Zeichnung einer ruhenden weiblichen Figur, mit Kindern.
Correggio zugeschrieben. Paris. Louvre.

Nach der Enthauptung Karls I. beschloss das Parlament die Veräusserung seiner Kunstschätze, die in drei Versteigerungen in den Jahren 1649, 1650 und 1653 vor sich ging. Die *Antiope* ging nun in den Besitz des Banquiers Jabach in Köln über, eines grossen

[1] Noel Sainsbury. *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist.* (London, 1859) 288 u. ff. — Meyer, 236 u. 337.

Kunstliebhabers, der in Paris lebte. Von ihm kaufte es der Kardinal Mazarin für fünf und zwanzig tausend Lire und seine Erben überliessen es Ludwig XIV. Jetzt wird es im Louvre aufbewahrt.

Bis zur Zerstreuung der Sammlung Karls I. sind die Schicksale der *Schule Amors* ganz die gleichen wie die der *Antiope*, d. h. sie befand sich in der Gallerie des Herzogs von Mantua, in deren Inventarium vom Jahre 1627 sie erwähnt wird,[1] dann gehörte es dem Könige von England und gelangte beim Verkaufe seiner Besitzthümer nach Spanien mit dem Herzoge von Alba, der es für achthundert Lire gekauft hatte. Es gehörte in der Folge dem Principe della Pace, aber nur kurze Zeit, denn als er im Jahre 1808 während der Besetzung Madrids durch die Franzosen seine Sammlungen verkaufte, ging es an Murat über, der es nach Italien zurückbrachte und in seinem Palaste in Neapel aufstellte. Allein die Irrfahrten dieses armen Bildes, das zwei Jahrhunderte lang in der Welt umher geworfen worden war, waren noch nicht zu Ende! Die Exkönigin von Neapel, Carolina Bonaparte, brachte es nach Wien und verkaufte es an den Marquis von Londonderry, welcher es schliesslich zusammen mit dem schon beschriebenen *Ecce Homo* und anderen Bildern an die englische Regierung abtrat.[2]

Die langen Jahre, die endlosen Reisen und die keineswegs glücklichen Uebermalungen haben die ursprüngliche Lebendigkeit des Bildes beeinträchtigt, aber man merkt noch immer die Absicht des Malers, einen besonderen Lichteffekt durch den Gegensatz der leuchtenden Fleischtöne zu den dunkeln Tinten des waldigen Hintergrundes zu erreichen, in dem auch nicht das kleinste Fleckchen Himmel zu sehen ist. Venus, die aufrecht stehend mit dem rechten Arme auf dem

---

[1] D'ARCO, A. a. O. 152. Später befand sich im Palazzo Gonzaga di Novellara eine, dem Parmigianino zugeschriebene Kopie. Es war vielleicht eines der Bilder, die der Herr von Correggio im Jahre 1636 dem Grafen Alessandro Gonzaga anvertraut hatte (siehe *Lettere del Principe di Correggio* im Archivio Comunale von Novellara und G. CAMPORI, *Cataloghi ed inventari* 639) und vielleicht auch dasselbe, welches später Odescalchi und dem Herzoge von Orléans gehörte. (MENGS, II, 150; TIRABOSCHI, VI, 279 etc.)

[2] MENGS, II, 178; MEYER, 238 und 340; F. W. BURTON, im angeführten Katalog p. 5; M. COMPTON HEATON, 61; FRIZZONI, *Arte italiana*, 357 etc.

Vorsprung eines Baumstammes lehnt und in der Linken den Bogen hält, blickt gerade aus. Ihr Körper ist voll und blühend, aber ihr Antlitz



Die Erziehung des Cupido. Von Correggio. London. National-Gallerie.

ist nicht so zart und schön, wie es der Göttin der Freuden zukäme. Der Maler hat den idealen Typus noch nicht ganz erreicht, und diese Venus gleicht, einige kleine Veränderungen abgerechnet, den correggesken

Madonnen im Prado und Hampton-Court, der Diana in der Camera di S. Paolo und, soviel man aus den erhaltenen Kopien schliessen kann, auch der *Madonna von Albinea.* Die ausgebildetere und feinere Technik veranlasst uns jedoch, es in eine spätere Zeit zu verweisen und das bis jetzt vorgeschlagene Datum 1522 anzunehmen. Sehr merkwürdig ist es, dass der Maler der Venus Flügel gegeben hat, wie er es auch bei den Parzen that, vielleicht um dadurch den Charakter der Göttlichkeit der Gestalt noch deutlicher zu machen, oder weil er ihren märchenhaften Ursprung kennzeichnen wollte.

Vor ihr sitzt, beinahe völlig nackt, mit Flügeln an den Füssen, nur mit einem um die Schultern flatternden Mantel und dem Flügelhut auf dem Haupte, Mercur und hält in der, auf ein Knie gestützten Linken ein langes, mit Schriftzügen bedecktes Papier, die Amor zu lesen bemüht ist.

Wir wohnen also einer Familienscene bei aus der glücklichen Zeit, in der Mercur die Liebe und Gunst der Göttin noch genoss und sie zur Mutter des Hermaphroditos machte. Uebrigens hätte Cupido keinen besseren Lehrmeister finden können als Mercur! Aber man kann nicht annehmen, dass er ihn irgend eine der Wissenschaften gelehrt habe, als deren Erfinder er gilt. Dieser Schelm hat keine Zeit, schwierige Dinge zu lernen! Er lässt sich höchstens die Zeit, eine anmuthige Fabel zu lesen, denn wir wissen ja, dass man auch die Fabeln zu den Erfindungen Mercurs zählt. Auf alle Fälle wird das, was er am besten zu lehren und Amor am besten zu lernen verstand, wohl die Gewandtheit, List und Schelmerei gewesen sein.

Mercur ist hier sehr jugendlich dargestellt, aber wie die Grazien in der Camera di S. Paolo ist er kräftig und stark geworden. Er hat nicht mehr die schlanke, zarte Körperform, mit der gewöhnlich sein leichter und schneller Flug ausgedrückt wurde. Es fehlt seiner Kraft jedoch nicht an Grazie, die sich in der Art zeigt, wie er lächelnd das Antlitz zu seinem kleinen Schüler herabbeugt.[1]

Cupido mit den kaum hervorgesprossten Flügelchen und den blonden Locken ist die reizendste Figur des Bildes. Die Stellung, die er einnimmt, um besser lesen zu können, ist entzückend. Um mit

[1] Eine kleine Zeichnung dieses Mercurkopfes befindet sich in der Gallerie der Uffizien in Florenz.

den Augen näher an das Papier heranzukommen, beugt er sich ein wenig auf die Kniee und folgt mit dem Zeigefinger der Rechten den Buchstaben mit einer ergötzlichen Aufmerksamkeit.

Mengs beschreibt ihn sehr anmuthig: „Der Cupido hat lockige Haare, die so wunderbar gemalt sind, dass man die Haut darunter zu sehen glaubt und die auf das feinste ausgeführt sind, ohne trocken zu erscheinen. Seine Flügelchen sind wie bei jungem Geflügel, wo die zarte Haut hindurch scheint und der Kiel der Federn. Ueberall, wo Correggio Flügel gemalt hat, hat er sie mit derselben Meisterschaft wie bei diesem Gemälde angebracht, indem er sie unmittelbar hinter den Schultern ansetzte, so dass sie sich so gut mit dem Fleische vereinigen, dass sie wirklich wie ein zu dem oberen Schultertheile gehöriges Glied erscheinen; der verstorbene Herzog, dem das Bild gehört, hatte daher wohl Recht, als er einmal zu mir sagte, die Flügel dieses Cupido seien so gut angebracht, dass, wenn es möglich wäre, dass ein Kind mit Flügeln geboren würde, es sie auch nicht in anderer Weise haben könnte."



Kopf Mercurs. Von Correggio. Zeichnung in den Uffizien in Florenz.

Das Fresko in der Camera di S. Paolo und die beiden Gemälde der *Antiope* und der *Schule Amors* sind die einzigen noch vorhandenen mythologischen Werke, die vor seiner grossen Arbeit in der Domkuppel entstanden sind. Alle anderen müssen für später als 1530 entstanden erklärt werden, und zwar wurden sie in Correggio vollendet, nachdem er aus den schon angedeuteten Gründen Parma für immer verlassen hatte.

In der That lässt sich kein einziges Dokument mehr auffinden, das seine Anwesenheit in jener Stadt bezeugt, während sein Aufenthalt

in der Heimath durch viele bezeugt wird. Am 30. November 1530 schliesst er dort den Kaufvertrag über ein Bauerngut ab, das ihm Lucrezia Pusterla, die Wittwe des Giovanni Cattanio aus Mantua, für 195 Scudi und 10 Soldi überlässt.[1] Im Herbste 1532 und Anfang 1533 wohnt er verschiedenen notariellen Verhandlungen bei. Im September desselben Jahres kauft er dort einige Morgen Landes.[2] Schliesslich ist er am 24. Januar 1534 als Zeuge bei der Feststellung der Mitgift der Chiara di Correggio zugegen, die sich mit einem Sohne der Veronica Gambara vermählte.[3]

Man kann sich wohl denken, dass er sich mitunter von dort entfernt habe, sei es, um seine Interessen in Parma noch wahrzunehmen, oder um sich wegen des Bildes des h. Petrus Martyr oder aus anderen Gründen nach Modena zu begeben. Wir sagen nur, dass während der letzten drei Jahre seines Lebens Correggio wieder sein gewohnter Aufenthalt wurde, wohin er auch seine Kinder brachte, damit sie unter der liebevollen Obhut der Grosseltern stünden. Hier hatte er Geschäfte von gewisser Wichtigkeit und Güter, die durch neue Ankäufe vergrössert waren, hier tröstete ihn die liebevolle Aufmerksamkeit der Fürsten von Correggio, besonders der Gambara, und hier wurde er vielleicht vor Allem durch ein gewisses Gefühl von körperlicher Schwäche festgehalten, das den Beistand seiner Familie und die Stärkung durch die heimathliche Luft nöthig machte.

Beinahe drei Jahre lang durfte er so zwischen Arbeit und häuslichem Behagen getheilte, gute und ruhige Stunden verleben, wenn auch die Ereignisse in seiner Heimath nicht immer günstig verliefen. Man kann sogar sagen, dass der Zufall in diesem kurzen Zeitabschnitt geradezu merkwürdige Schicksale auf eine so kleine Stadt wie Correggio gehäuft hat.[4]

Im Mai des Jahres 1531 gab der Tod der Gattin Paolo Brunorios den Anlass zu vielem Gerede. Sie hatte harmlos in Modena gelebt, als ihr Gatte sie plötzlich nach Correggio brachte, sie dort verliess, um sich nach Roccabianca zurückzuziehen. Von plötzlicher und geheimnissvoller Krankheit befallen, starb die arme Frau kurz darauf.

---

[1] Pungileoni, II, 231.

[2] M. A. Mignati, 393. — Pungileoni, II, 250—251.

[3] Pungileoni, I, 247; II, 251.

[4] Lancillotti, Cronaca III, 246, 260—362; IV, 32, 38 etc.

Mit diesem Ereignisse stand sicherlich die mehrfache Anwesenheit Don Pietro Zappatas, des Gouverneurs von Modena, in Correggio unmittelbar darauf in Verbindung. Aber viel grösseres, allgemein fühlbares Unheil sollte wenige Tage darauf die Stadt verwüsten. Am 27. Juni wurde das spanische Heerlager unter der Führung des Marchese del Vasto in der Nähe von Modena aufgeschlagen. Man begriff sofort seine Absicht, in Correggio und den umliegenden Orten Rast zu machen. Unter seiner Führung standen mehr als fünfzehntausend Soldaten, oder besser gesagt *Räuber*, die zweitausend Frauenzimmer schlimmster Sorte mit sich zogen. Die Bemühungen des Gian Francesco von Correggio nützten nicht das geringste, und der grösste Theil derselben liess sich mit ihrem Führer daselbst nieder. Um das Land zu retten, wurden viele Verhandlungen zwischen dem kaiserlichen Statthalter und dem Marchese del Vasto gepflogen, aber sehr bald machte sich nicht nur der Mangel an Wein, sondern der viel ernstere an Brot fühlbar. Die Bäcker von Modena weigerten sich zuerst, etwas zu bringen, mussten sich aber den Versprechungen und Drohungen fügen, denn die Soldaten kündigten ihnen an, dass sie sich ihrer Stadt nähern würden. Was die Unterkunft betraf, so gestattete die warme Jahreszeit, dass sie vor den Thoren von Correggio lagerten. Der Chronist schreibt, dass sie dort *wie die Thiere* zusammen gedrängt lagerten. Sie hatten jedoch nicht die Absicht, die ganze Zeit ihres Aufenthalts melancholisch hinzubringen. Ihre Spiele, Feste und wüsten Schwelgereien nahmen kein Ende, zum immer grösseren Ruin des Landes.

Im Juli kam es durch ihre Aufreizung in einem Correggio nahen Flecken, S. Martino in Rio, zu einem furchtbaren, unheilvollen Zweikampf zwischen Ser Gonzales de Villena de Mandria und Ferdinando de Valle de Alba. Die Erwartung und Neugier waren so gross in der ganzen Aemilia, dass am Tage des Kampfes mehrere Tausend Personen bis von Modena und Bologna herzuströmten. Gonzales ging als Sieger daraus hervor und wurde von den Soldaten im Triumphe umhergetragen, während die Kinder grüne Zweige streuten und die Menge Beifall rief. Man konnte sich indessen keine abscheulichere Art vorstellen, den Sieg zu erringen. Er warf den Feind zu Boden, indem er ihn mit dem Kopf unter den Bauch stiess, und als er dann über ihm kniete, biss er ihm die Nase mit den Zähnen ab und füllte

ihm Mund und Ohren mit Staub. Der Marchese del Vasto war anwesend und klatschte Beifall. Neue grosse Orgien folgten, zu ungeheurem Schaden der erschöpften Stadt und zum Kummer Veronicas, als der Marchese die Nachricht erhielt, dass seine Gattin ihm einen Sohn geboren hatte. Der Chronist schreibt: „Sie feiern Triumphe und Feste, weil sie sich von unserem Eigenthum nähren, wenn sie es von dem ihrigen nehmen müssten, würden sie keine so grossen Feste veranstalten?"

Als sich der Marchese del Vasto darauf in das Königreich Neapel begab, um seine Frau zu besuchen und sein Kind zu sehen, begannen die Soldaten, als nun die Disciplin, die sie noch ein wenig im Zaum gehalten hatte, sich ganz aufgelöst hatte, die Häuser in den Dörfern und Städten auszuplündern. Als der September herangekommen war, machten sie Vorbereitungen, um die Rückkehr ihres Feldherrn mit einem neuen Zweikampf zu feiern.

Sforza und Pirro Colonna, die mit einander kämpfen sollten, befanden sich schon in Correggio, und die Menge war wie beim ersten Male von allen Seiten herbeigeströmt, da kam trotz aller Anmeldungen der Marchese nicht an, Alles wurde aufgeschoben und die Kämpfer trennten sich.

Er langte erst am 2. Oktober an, um noch fast zwei Monate in der unglückseligen Stadt zu bleiben. Endlich begab er sich am 23. November mit der Artillerie nach Borgo S. Donnino und am Tage darauf folgte ihm das ganze Heer.

Im Juli 1532 besuchte der Kardinal de' Medici, Legat im Lager, Veronica Gambaras Hof und im Dezember Carl V.[1] Auch dies verursachte keine geringen Kosten; aber sie erschienen weniger drückend, weil sie wegen des Ansehens des Ortes auferlegt wurden und um Jemanden zu feiern, „der das Gesicht eines Freundes trug."

Aber kehren wir zu unserem Maler und zu seinen Werken zurück. Vasaris Zeugniss (der sich vielleicht auf Giulio Romano verliess) und einige, kürzlich veröffentlichte Briefe von Baghirolli beweisen, dass er in der letzten Zeit beinahe ausschliesslich für Federico II. Gonzaga arbeitete.

Bei der Wiedergabe der Nachrichten über einige Bilder, die der Herzog von Correggio habe malen lassen, „um sie an den Kaiser zu

[1] Siehe die angeführte Chronik IV, 38 und 125.

schicken,“ hat Vasari irrthümlicher Weise die Darstellung dreier Gemälde auf zwei zusammengedrängt.

Vasari schreibt: „Das eine war eine nackte Leda und das andere eine Venus, mit solcher Weichheit der Farben und Schatten in den Fleischtönen, dass es nicht mehr Farbe, sondern Fleisch zu sein schien. Auf dem einen befand sich eine wunderbare Landschaft, es gab nie einen Lombarden, der dergleichen besser gemacht hätte als er, und dazu Haar von solcher Schönheit der Farbe und vollendeter Zierlichkeit der Ausführung, dass man es nie besser sehen kann. Einige Amoretten waren darauf, welche auf einem Steine ihre Pfeile probirten, die mit grosser Geschicklichkeit aus Gold und Blei verfertigt waren; was aber der Venus die grösste Anmuth verlieh, war ein klares durchsichtiges Wasser, das über einige Steine plätscherte und ihre Füsse badete.“[1]

In diesem Abschnitt erinnert Vasari zum Theil an die *Leda*, dann an die *Jo*, zu deren Füssen gerade das Wasser über die Steine rinnt, die er aber eine *Venus* nennt, schliesslich auch an die *Danae*, auf welche er indirekt anspielt, indem er die beiden ihre Pfeile schärfenden Putten beschreibt.

Dass diese drei Gemälde für Gonzaga ausgeführt und von ihm an Carl V. geschenkt wurden, kann man unbedingt glauben. Giorgio Vasari war in der Lage es zu wissen, während wir nicht in der Lage sind, ihn zu widerlegen. Hierzu kommt, dass hier auch zum ersten Male von ihrer Existenz in Spanien die Rede ist.

Lomazzo sagt in seinem *Trattato dell'arte della pittura*[2], dass die Bilder der *Jo* und der *Danae*, die sich zu seiner Zeit bei dem Bildhauer Leone Leoni in Mailand befanden, diesem von seinem Sohne Pompeo aus Spanien geschickt worden wären. Er sagt davon: „dass die Lichter so wunderbar aufgesetzt wären, dass sicherlich kein anderer Maler ihm in Bezug auf Farbe und Licht gleichkommen könnte,“ und dieses Lob wiederholt er, natürlich in übertriebener Weise, auch in Versen.[3]

Leone Leoni war in Spanien von Carl V. und Philipp II. sehr begünstigt worden und hatte dort hoch gerühmte Werke ausgeführt. Sein

[1] *Vite,* IV, 115.

[2] (Milano 1584) p. 212.

[3] *Rime* (Milano, 1587) p. 98.

Sohn Pompeo hatte sich, dem väterlichen Rath und Beispiel folgend, dort niedergelassen, seinerseits die Gunst Philipps II. durch verschiedene grossartige Werke erworben und war dort im Jahre 1610 gestorben.[1]

Meyer stellt es als unsicher hin, ob er die beiden Bilder Correggios als Geschenk vom Könige oder durch Ankauf aus der Sammlung Perez, wie Urlichs annimmt, erhalten habe.[2]

Von grosser Bedeutung ist diese Frage allerdings nicht, sie scheint uns aber durch die Daten selbst beantwortet zu werden. Perez, der Staatssekretär und Günstling Philipps II., fiel 1579 in Ungnade. Sechs Jahre darauf, im Jahre 1585, als er eine starke Geldbusse leisten musste, entschloss er sich zum Verkaufe seiner Sammlung, die zum grossen Theile sequestrirt wurde und in den königlichen Schatz überging. Nun war aber schon ein Jahr vorher das Werk Lomazzos veröffentlicht worden, das die *Jo* und die *Danae* als in Mailand befindlich beschrieb. Wenn man nun bedenkt, wie lange Zeit dazu gehörte, bis Gegenstände aus Madrid nach Mailand gelangen konnten, wenn man an die Zeit denkt, die Lomazzo anwenden musste, um sein Trattato zu schreiben, und Paōlo Gottardo Ponzio, um ihn zu drucken,[3] dann wird man zu der Annahme gezwungen, dass Pompeo Leoni die beiden Bilder schon viel früher erhielt, als Perez daran gedacht haben konnte, seine Sammlung zu verkaufen. Die wahrscheinlichste Annahme bleibt daher die, dass Philipp II. sie dem italienischen Bildhauer als freundliche Huldigung oder als Belohnung für irgend ein Werk verehrt habe.

Im Jahre 1600 kam Graf Khevenhiller, der sich energisch um die Vergrösserung der Gemäldesammlung Kaiser Rudolfs II. bemühte

[1] VASARI, VII, 535 u. ff. — *Les arts italiens en Espagne* (Roma, 1825). — Ueber Leoni sind vor nicht allzulanger Zeit zwei Studien erschienen, von CARLO CASATI (Milano 1884) und von CARLO DALL' ACQUA (*Archivio Storico dell' Arte*, II, 73). Der letztere stellt fest, dass nicht Arezzo sondern Menaggio die Heimath dieses Künstlers gewesen ist.

[2] CORREGGIO, 344 u. ff. — L. URLICHS, *Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolphs II.* (*Zeitschrift für bildende Kunst* 1870, p. 83).

[3] Man erfährt in der That aus einem Briefe von D. SANCIO DE GEBARA E PADILLA, der dem Trattato selbst vorangedruckt ist, dass derselbe schon 1582 verfasst worden ist!

(der ein ebenso leidenschaftlicher Liebhaber der Kunst, wie der Alchymie und Astrologie war), auf den Gedanken, mit Leoni wegen Ankaufs der beiden Bilder zu verhandeln. Die Unterhandlungen zogen sich ein wenig in die Länge, aber endlich wurde der Kontrakt abgegeschlossen und die Bilder nach Prag gebracht. Nur bis zu diesem Punkte hatten die *Jo* und die *Danae* das gleiche Schicksal, später trennten sich ihre Wege gänzlich, wie wir sehen werden.

Derselbe Graf Khevenhiller hatte, während er 1585 als Rudolfs Gesandter in Madrid war, in der Perezschen Sammlung den *pfeilschnitzenden Cupido* Parmigianinos gesehen und einen *Ganymed*, der damals demselben Meister zugeschrieben wurde. Als er jedoch von seinem Herrscher den Auftrag erhielt, sich um den Ankauf dieser Bilder zu bemühen, waren sie schon in den königlichen Schatz übergegangen, und er musste sich damit begnügen, Kopien von ihnen zu senden (1587), unter denen sich die sehr bemerkenswerthe der *Jo* befand, die jetzt in Berlin ist. Natürlich beruhigte er sich nicht mit diesem ersten unbedeutenderen Ankauf und brachte es mit seinem Eifer und seiner Beharrlichkeit schliesslich dahin, dass er im Jahre 1603 mit anderen Bildern die *Leda* und den erwähnten *Ganymed* nach Prag schicken konnte, nachdem der König sie von dem spanischen Maler Eugenio Caxes hatte kopiren lassen.

Blieben nun alle diese Bilder längere Zeit in Prag beisammen?

Im Inventar des Schatzes und der Kunstsammlung dieser Stadt, das ungefähr im Jahre 1621 aufgestellt wurde, ist weder die *Jo* noch der *Ganymed* mehr erwähnt. Höchst wahrscheinlich waren sie nach Wien gebracht worden, wo sie sich in der That im Jahre 1702 befanden, wo 1724 Apostolo Zeno mit unbestimmten Andeutungen auf sie hinzuweisen scheint,[1] und wo sie auch heute noch in der Gemäldesammlung zu sehen sind.

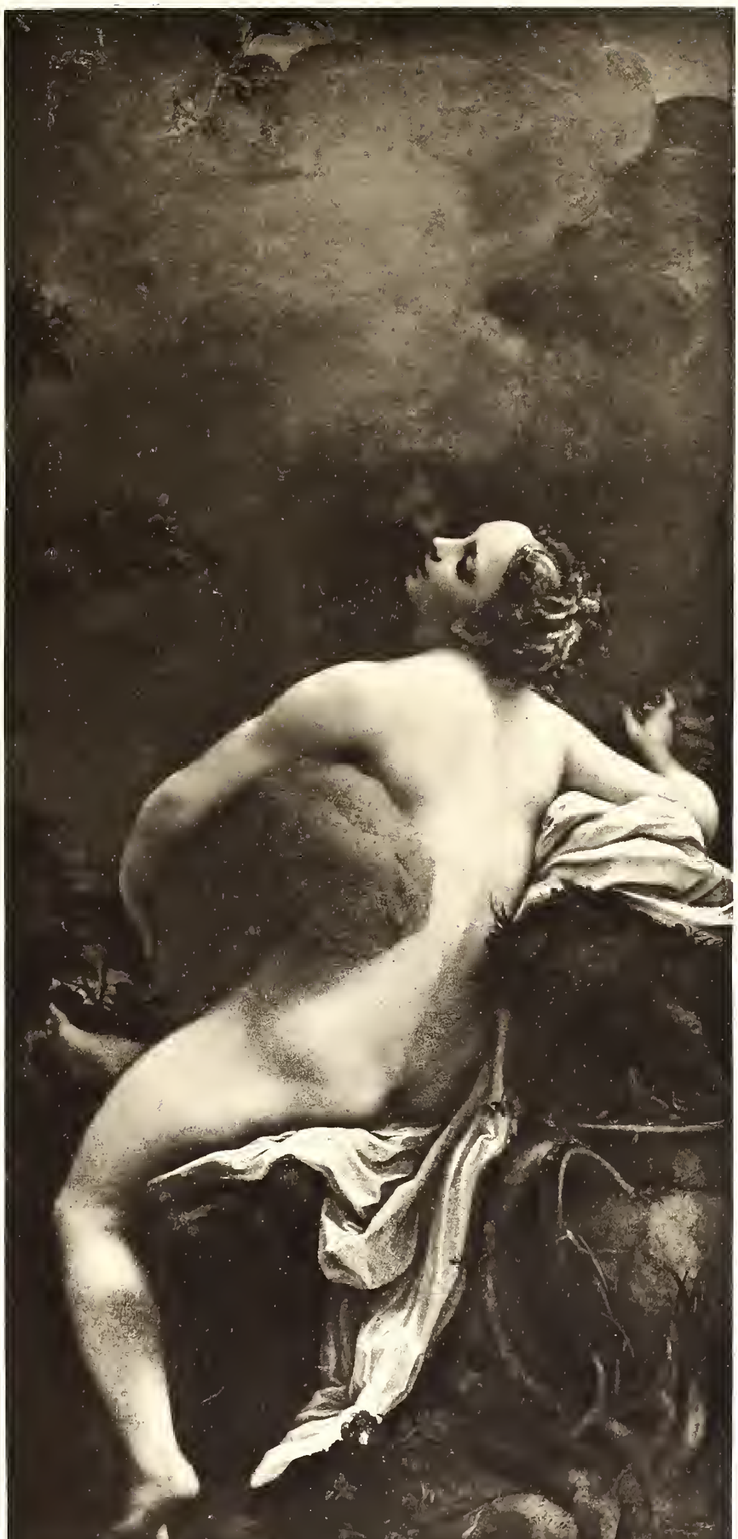
Die *Danae*, die *Leda* und die Kopie der *Jo*, die indessen in Prag geblieben waren, wurden von den Schweden mit der bei der Eroberung dieser Stadt im Jahre 1648 gemachten Kriegsbeute nach Stockholm gebracht.

Die Legende, dass Sebastian Bourdon, der Hofmaler Christinens von Schweden in den Jahren 1653—54 die *Danae* und *Leda* entdeckt

[1] *Lettere* (Venezia, 1752) II, 329.

Io

(WIEN, K[illegible] MUSEUM)



habe, die als Fenster eines Stalles verwendet worden seien, dem sie Schutz gegen Wind und Wetter bieten sollten, ist schon von Meyer widerlegt worden, der ihre Geschichte durch einige Bemerkungen Winckelmanns und einige Briefe des Grafen Tessin an den Kronprinzen Gustav von Schweden aufzuklären versucht hat.[1]

Dagegen ist es richtig, dass in einem Verzeichnisse der Kunstsammlungen Christinens, in der Bibliothek zu Stockholm, das 1652 aufgestellt und 1653 wieder durchgesehen worden ist, die *Danae* und die *Leda* unter den Nummern 81 und 82 erwähnt werden. — Ihre weitere Geschichte ist sehr einfach. Christine bringt mit vielen anderen Bildern die *Danae*, die *Leda* und die Kopie der *Jo* nach Rom und hinterlässt sie später dem Kardinal Decio Azzolini. Sein Neffe, der Marchese Pompeo, überlässt sie Don Livio Odescalchi, Herzog von Bracciano, dessen Erben sie an den Herzog von Orléans, den Regenten von Frankreich, verkaufen.[2]

Sein Sohn Ludwig, der von den Skrupeln einer thörichten ascetischen Strenge befallen war, fand sie obscön, und sein Beichtvater, der Abbé de Sainte Geneviève, bestärkte ihn, um ihm mit diesen Wallungen eines verkehrten Schamgefühls zu schmeicheln, in seiner Ansicht und reizte ihn dazu an, sie zu zerstören. Das Messer wird in das Fleisch gestossen, dem eine meisterhafte Kunst Leben verliehen hat, die Köpfe der *Leda* und *Jo* werden ausgeschnitten.

Wer war es wohl, der sie damals vor noch grösserer Zerstörung, vielleicht gar durch Feuer errettete? Charles Coypel, der erste Maler des Königs von Frankreich, der die erhaltenen Theile an sich brachte oder sie auf seine Bitten und Vorstellungen vom Herzoge erhielt. Viele glauben, dass er, nachdem er sie ein wenig in Ordnung gebracht hatte, Carle Vanloo und später Boucher darum ersucht habe, die Köpfe neu zu malen und sich nach ihrer Weigerung an einen gewissen Deslyen gewandt habe. Andere sagen dagegen, dass Coypel selbst die fehlenden Stellen ersetzt habe. Jedenfalls sind die damals gemalten Köpfe nicht mehr zu sehen, auf der alten Kopie der *Jo* wurde er von Prudhon in Paris und auf der *Leda* später von Schlesinger ersetzt.

[1] *Correggio*, 350.

[2] Mengs, II, 146. — Tiraboschi, 62.

Bei der Versteigerung von Coypels künstlerischem Nachlasse (1725) wurden sie von dem Sammler Pasquier erworben. Nach dessen bald darauf erfolgtem Tode gelangten sie durch Vermittelung des Grafen d'Epinaille an Friedrich den Grossen. Im Jahre 1806 wurden sie als Kriegsbeute nach Paris gebracht, acht Jahre darauf wieder zurückerstattet und 1830 in der Berliner Gallerie aufgestellt, wo sie sich noch heute befinden.[1]

Die *Danae* dagegen, die den Misshandlungen Ludwigs von Orléans entgangen war, kam mit der Sammlung der Familie nach London, wo sie an den Herzog von Bridgewater verkauft wurde. Im Jahre 1816 gelangte sie an Henry Hope für den Preis von 183 Pfund Sterling, hierauf, um das Jahr 1823, nach Paris, wo sie einen anderen Käufer fand, der sie schliesslich dem Fürsten Borghese abtrat. Dieser brachte sie nach Rom, um sie in seiner berühmten Gallerie aufzustellen, in der sie noch heute eine der wertvollsten Zierden bildet.[2]

Es scheint uns, dass in dieser kurz andeutenden und zusammenfassenden Darstellung die Geschichte der mythologischen Bilder Correggios viel von der scheinbaren Verwirrung verliert, die sie in anderen Biographien darbietet, in denen die Geschichte jedes Bildes einzeln erzählt und wiederholt wird.

Jo, eine Nymphe in Thessalien und Priesterin im Tempel der Juno, kehrte von einem Besuche bei ihrem Vater zurück, als sie Jupiter erblickt, der, hingerissen von ihrer jugendlichen und stolzen Schönheit, als Herrscher der Welt und des Donners ihr seine Leidenschaft enthüllt. Von seinem Liebesantrag erschreckt, flieht *Jo* in die arkadischen Gefilde, aber Jupiter verfolgt sie, erreicht sie, umhüllt sie mit dichtem Nebel und in eine Wolke verwandelt, oder von ihr verhüllt, umarmt er sie. Diesen Augenblick süssester Hingebung hat Correggio mit unbeschreiblicher Kunst, Kraft des Ausdrucks und moderner Empfindung darzustellen gewusst.

Jo sitzt etwas zurückgelehnt auf einer kleinen Bodenerhöhung, über welche mit „gesuchter Nachlässigkeit" ein weisses Linnen

[1] Meyer, 347. — Bode, *K. Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde.* (Berlin, 1891) p. 2 und 3.

[2] G. Morelli, *The Borghese Gallery* — Italian painters, I, 226. — A. Venturi, *Museo e Galleria Borghese*, (Roma, 1893) p. 94.

Danae

(ROM, GALLERIE BORGHESE).



geworfen ist. Sie ist vom Rücken gesehen, aber der Kopf mit den schmachtenden Augen ist zurückgewandt und der Mund öffnet sich wie eine Blume dem Kusse Jupiters, dessen Antlitz sich leicht von den grauen Wolken abhebt. Das blonde, in Zöpfe geflochtene Haar ist hoch aufgesteckt und lässt die schöne, glänzende Stirn frei. Aber alle Theile dieses bezaubernden nackten Körpers beben vor Wonne. An dem erhobenen rechten Fuss ist die grosse Zehe ausgestreckt, während die anderen in entgegengesetzter Bewegung zurückgebogen sind, der auf den Boden gestützte linke Fuss krümmt sich, die rechte Hand scheint sich furchtsam zu schliessen, der linke Arm greift umher und sucht die Wolke an sich zu drücken, in der man ausser dem Gesichte auch die Hand des Gottes erblickt, die unter ihrer Achsel zum Vorschein kommt.

Ein Bäumchen lässt hier und da seine Zweige durch die zarten Rauchwolken hindurchscheinen. Hinter *Jo*, neben der Erhöhung, an die sie sich mit den Hüften lehnt, steht ein grosser Krug, unter dem zwischen Steinen ein klares Wasser fliesst. Es soll damit vielleicht der Fluss Inachos angedeutet sein, von dem die glückliche Nymphe abstammte. Auf der rechten Seite streckt ein Hirsch den Kopf vor, um seinen Durst in der Fluth zu löschen.

Es ist in der That bemerkenswerth, in wie vollkommener Art der Künstler das Problem gelöst hat, die Gestalt der *Jo* fast ganz enthüllt zu zeigen, während sie doch scheinbar in der Umarmung des in eine Wolke verwandelten Jupiter ruht. Ihre lebensgrosse Figur nimmt fast das ganze Bild ein. Dennoch fühlt man in der geheimnissvollen Andeutung des Antlitzes und der Hand des Gottes und in dem langsamen Wallen der den Himmel verhüllenden Wolken die ganze reizvolle und bestimmte Feierlichkeit der mythologischen Fabel.[1]

Die jetzt in der Villa Borghese bewahrte *Danae* ist das einzige mythologische Bild Correggios, das in Italien geblieben ist. Die liebreizende Tochter des Akrisios, mit den nackten jungfräulich zarten Formen neigt das Haupt Cupido zu, der, am Fusse des Brautbettes sitzend, das weisse Linnen emporhebt, das sie zum Theil bedeckt, damit sie ganz den goldenen Regen in sich aufnehmen könne, in den Jupiter sich verwandelt hat, und der sie zur Mutter des Perseus machen

[1] Ein alter Maler verwandelte diese *Jo* in eine schlafende *Diana*, die Correggio zugeschrieben wurde. G. D. D. Sornique hat sie gestochen.

wird. Zwei wunderbar anmuthige Amoretten stehen unten rechts, eifrig damit beschäftigt, die Spitzen der Pfeile zu schärfen, mit denen ein neben ihnen stehender Köcher gefüllt ist. Von einem hohen Fenster aus sieht man ein zerfallenes Gebäude und sanft abfallende Hügel.

Danae ist nicht so sinnlich erregt wie *Jo*. Ihre Wollust ist nicht bis zur Trunkenheit gesteigert, sondern behält etwas Vergeistigtes in der reinen, unbefangenen und zarten Ruhe der Formen, es liegt etwas von klassischer Würde in ihr, was ihr einen Zauber verleiht, der mit Worten unmöglich wieder zu geben ist. Die Ausführung trägt nicht wenig zu der Anziehungskraft dieses Gemäldes bei, denn die Farbentöne sind so wunderbar gemischt und von einer solchen Flüssigkeit, „dass sie nicht wie mit dem Pinsel aufgetragen erscheinen, sondern als ob sie, wie das Wachs im Feuer, zusammen geschmolzen wären.“ Die Verhältnisse der Lichter, die beinahe unmerklich aus der Stufenleiter der Töne hervorgehen, sind in wunderbarer Weise in Gleichmass zu den übrigen Theilen des Bildes gebracht. Es scheint, als ob in der Gestalt der *Danae* kaum Farbe vorhanden wäre, so sehr verbirgt ihr herrlicher Körper, der würdig ist, mit der Venus von Milo verglichen zu werden, wenn man ihn ganz in der Nähe betrachtet, dem Auge die verschiedenen anatomischen Flächen, die sich jedoch sofort deutlich abzeichnen, wenn der Beschauer den richtigen Standpunkt zur Betrachtung des ganzen Gemäldes gefunden hat. Dann zeigt der nackte Körper, der durch blasse Goldtöne gehoben wird, auf dem weissen Leintuche nach und nach die verschiedenen Flächen der Modellirung. Auf dem lächelnden Köpfchen erhebt sich eine weiche Masse goldigen Haares, von denen ihr ein Büschel auf die Schultern herabfällt. Mit dieser vollendeten Schönheit scheinen jedoch die Arme nicht überein zu stimmen; der rechte ist wirklich übermässig lang und stark und der linke hebt sich mit übertriebener Krümmung vom Oberkörper ab.

Cupido blickt in die Höhe, auf die Wolken und das herabregnende Gold, gleichsam als ob er die Gegenwart des Gottes anbete und das Griechenmädchen überrede, ihn fröhlich in ihrem Schoosse zu empfangen und sich beglückt zu fühlen durch die Liebe, die sie dem Vater der Götter eingeflösst. Das weiche Fleisch seines linken Beines verbreitert sich durch den Druck auf das Bett, auf dem er sitzt.

Leda

(BERLIN, GEMÄLDE-GALLERIE).



Auf dem Schooss der *Danae* concentrirt sich das Hauptlicht; alles ist in der That so gruppirt, dass diese Concentration des Lichtes nicht gestört werde. Die Wolke in der Höhe ist, trotzdem der Gott sich in ihr befindet, von ruhiger gelblicher Färbung, als ob das Gold, mit dem sie angefüllt ist, sie mit seinen Reflexen färbte, der Himmel ist sanft verschleiert, die Flügel Cupidos haben trotz der Schillerfarben zarte matte Töne, sogar die beiden kleinen Putten unten haben, um nichts von dem umliegenden Glanze in Anspruch zu nehmen, rosigere, wärmere Tinten.

Und doch haben die Bilder der *Jo* und *Danae*, die so voll Glanzes und voll Leben zu sein scheinen, nicht mehr die ursprüngliche Kraft und Schönheit bewahrt. Die *Jo* hat an der linken Seite am meisten gelitten, die *Danae* ist durch unendlich viele Risse geschädigt und hat ein restaurirtes Knie. Ihre Schäden sind aber zu ertragen, wenn man an den Zustand denkt, in den die *Leda* gerathen ist, die jetzt so sorgsam in der Berliner Gallerie gehütet wird. Abgesehen von dem durch Schlesinger erneuerten Kopf sind noch verschiedene Restaurirungen daran zu beklagen, besonders an den Stellen, wo die Leinwandstücke zusammengefügt sind.

Unter einer grossen Baumgruppe, auf einer Bodenerhöhung, die in den Eurotas hineinragt, ist *Leda* sitzend dargestellt. Wie bei der *Danae* hebt sich ihr Fleisch leuchtend von dem darunter liegenden Linnen ab. Mit dem einen Arme stützt sie sich auf den Boden, mit dem anderen hält sie den Flügel eines wollüstigen Schwanes fest, der sich an ihren Leib drückt, den Schnabel, begierig nach Küssen, ausstreckt und ihr mit dem Halse in sinnlicher Weise die Brust streichelt. Dennoch nennt sie Lübke: „die unschuldigste ihrer Art", denn die anmuthige Schönheit ihres Körpers bewirkt, wie bei der *Danae*, dass ihre Wollust gemässigt und züchtig erscheint. Der neue Kopf erscheint, wenn man die Schwierigkeit bedenkt, die Hand an ein Correggiosches Bild zu legen, ziemlich gelungen, aber sein Lächeln ist gesucht und kalt, ohne die geistige Belebung, die im Antlitz der *Jo* und *Danae* bebt, so dass es gewiss nicht unangebracht wäre, wenn man ihn nach dem Vorbilde der alten, in Madrid aufbewahrten Kopie zu erneuern versuchen wollte.[1]

[1] Pedro de Madrazo, *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid.* (Madrid, 1876) p. 139.

In der Behandlung des Gegenstandes hat sich der Maler wenig oder gar nicht an die Fabel gehalten. *Leda*, die Tochter des Königs Thespius von Aetolien und Gattin des Königs Tyndareus von Sparta, fand solches Gefallen bei Jupiter, dass er beschloss, sich in einen Schwan zu verwandeln, um sie zu überraschen, während sie sich arglos im Eurotas badete, und sich an ihre Brust zu stürzen, als ob er vor seiner in einen Adler verwandelten Helfershelferin Venus flüchtete.

In Correggios Gemälde ist das Vorgehen Jupiters im Mythos nicht auf Leda beschränkt, sondern auch auf die Gefährtinnen ausgedehnt, die sich mit ihr im Bade befinden. Die Schwäne sind für Alle ein Anlass zu wollüstigem Spiel.

Auf der rechten Seite, wo der Fluss in den Schatten des Gebüsches tritt, macht ein reizendes junges Mädchen, das bis an die Kniee im Wasser steht, lächelnd eine abweisende Bewegung, vielleicht die letzte schamhafte vor der Hingebung, gegen einen Schwan, der es, mit den Füssen schwimmend und mit den ausgebreiteten Flügeln rudernd, voll zügelloser Begierde verfolgt. Ein anderes liebliches Geschöpf verlässt das Bad und wendet sich, schon mit einem Knie das Ufer berührend, die Augen noch von Erregung leuchtend, zu dem Schwan zurück, der es im Fluge verlässt, um ihm seinen Dank für die Freude auszudrücken, die er ihm bereitet hat. Am Lande stehen zwei ganz bekleidete Mädchen. Das eine, in himmelblauem Obergewand, mit den Händen auf die Anhöhe gestützt, blickt neugierig lachend auf den Schwan, der schwimmend es angreifen will, das andere, rothgekleidete, hebt mit den Armen ein weisses Leintuch in die Höhe, um das eben aus dem Wasser steigende Mädchen darin einzuhüllen. Auf der anderen Seite feiert man die flüchtigen Freudenstunden mit Musik. Cupido hat den Köcher bei Seite gelegt und schlägt die Zither, während vor ihm zwei kleine Putten auf rohen Hörnern blasen. Der eine sitzt auf der Erde und der andere richtet sich mit einer so kindlich anspruchsvollen Bewegung auf, dass man darüber lachen möchte.

Unzweifelhaft muss dieses Gemälde, trotz der Schäden, die es erlitten, wegen der Fülle der Vorgänge, der grossen Anzahl und Abwechselung der Figuren und der Bedeutung der Landschaft, als das hervorragendste unter Correggios mythologischen Bildern angesehen werden. Die weiblichen Formen haben die volle Schönheit und Anmuth der Zeit, in der

sich der Körper noch in der blühenden jungfräulichen Kraft befindet und zum ersten Male von den Schauern der Liebe durchbebt wird. Eine vergeistigte Sinnlichkeit, so müssen wir wiederholen, liegt darin, die weder vor noch nach ihm irgend ein anderer Maler auszudrücken vermocht hat.[1]

Das letzte Bild, mythologischen Inhalts, das uns noch zu beschreiben bleibt, ist der *Ganymed*, über den wir ganz merkwürdige Beobachtungen mitzutheilen haben.

Er scheint in der That Anfangs nicht für ein Werk Correggios gehalten worden zu sein, da er von Madrid nach Prag als Werk Parmigianinos gelangt ist. Der erste, der einen *Ganymed* Correggios erwähnte, war Ottonelli, um die Mitte des XVII. Jahrhunderts; aber unglücklicher Weise giebt er nicht die geringste Beschreibung davon und deutet auch weder den Ort an, wo er sich befand, noch seinen Besitzer.[2]

Aber das sonderbarste ist, dass dieser *Ganymed* nichts weiter ist als die glatte Wiederholung einer jugendlichen Engelsfigur im Dome von Parma in einem Zwickel der Kuppel gerade unter dem h. Bernhard. Diese — wie wir glauben — bis jetzt nicht bemerkte Thatsache bietet, insofern es sich um Correggio handelt, eine sehr seltsame Anormalität dar, da es der erste Fall wäre, dass wir eine Gestalt von dem Maler mit vollkommener Genauigkeit, aber zum Schaden (warum sollen wir es verschweigen) des richtigen Gefühls wiederholt sehen. Denn vieles, was bei dem Engel wohl motivirt erscheint, ist es bei dem *Ganymed* nicht mehr. Um die Biegung der Arme nicht verändern und die rechte Hand nicht zeigen zu brauchen, hat der Maler *Ganymed* nicht so dargestellt, dass er von dem, den Jupiter vorstellenden Adler erfasst und in die Höhe gezogen erscheint, sondern im Gegentheile ihn zu ergreifen und sich an ihm mit der Gelassenheit eines Luftschiffers festzuhalten scheint. Die Krallen des Adlers packen ihn wohl, aber an den Kleidern, die sich ihm hierbei also straff unter die Achseln empor

[1] Ueber die *Leda* der Sammlung Rospigliosi, die ihrerseits lange Zeit für ein Originalbild Correggios gegolten hat, siehe: ANTONIO COPPI, *Notizie di un quadro del Correggio (Dissertazioni dell' Accad. Romana di Archeologia)*. Roma, 1821, XIII, 129—40.

[2] *Trattato della pittura* p. 155.

ziehen müssten, was aber nicht der Fall ist. Die Lichter auf dem Körper sind bei dem Engel und dem *Ganymed* in ganz gleicher Weise angebracht, aber man begreift nicht, woher der linke Arm des *Ganymed* den gleichen lichten Streifen zeigt, während er doch zum grössten Theile durch den Hals und Kopf des Adlers beschattet sein müsste. Aber am meisten fällt auf, dass, während die Gewänder des Engels richtig hinter ihm in die Höhe flattern, indem er in schräger Richtung vom Himmel herniederschwebt, dieselbe Bewegung der Gewänder beim Ganymed wiederholt ist, wo sie widersinnig ist, da er in aufsteigender Bewegung dargestellt ist. Das physikalische Gesetz der Luftbewegung hätte Correggio nicht entgangen sein können, der es in allen Fällen gewissenhaft berechnete. Wenn man noch dazu nimmt, dass das Bild in alten Zeiten Parmigianino zugeschrieben worden ist, was Meyer dadurch erklärt, dass dieses Bild unter die weniger bedeutenden Werke des Meisters zu rechnen sei, so ist es wohl gestattet, einen Zweifel an seiner Originalität laut werden zu lassen.



Der Raub des Ganymed. Von Correggio. Wien. Kunsthist. Museum.

Im Museum zu Weimar befindet sich eine mit der Feder und in Bister ausgeführte Zeichnung, die nur den einzigen Unterschied aufweist, dass die Gruppe des Adlers mit dem jugendlichen Phrygier gegenseitig dargestellt ist. Aber sobald man sie als Vorbereitung für das Gemälde ansehen wollte, würde die Annahme der Echtheit desselben noch hinfälliger erscheinen. Diese Zeichnung rührt entschieden nicht von Correggio her. Wir wollen uns aber wohl hüten, dasselbe Urtheil mit der gleichen Sicherheit über das Gemälde auszusprechen, das unbestreitbare Vorzüge besitzt.



Studie zum Ganymed. Weimar. Museum.

Der in den Olymp zurückkehrende Adler, der mit der Zunge zärtlich einen Arm des schönen Sohnes des Troas leckt, das feine, anmuthige Profil desselben, der ganz moderne Zauber der von oben gesehenen Landschaft, der weisse Hund, „der sich wirklich zu recken scheint, als wollte er voller Angst seinem Herrn folgen,“[1] alles dies bildet ein Ganzes von ausdrucksvoller und genialer Kühnheit. Auch die Farbe ist kräftig, glänzend und durchsichtig.

[1] Mengs, II, 150.

Aber dies Alles genügt nicht, um den Zweifel zu entfernen, der durch die oben mitgetheilten Beobachtungen in uns erweckt wurde, dass der schöne Engel in der Kuppel einen der Schüler oder Arbeitsgefährten Correggios dazu veranlasst haben könne, ihn in einen *Ganymed* zu *verwandeln*.

„Aber" — wird man einwenden — „warum kann man nicht annehmen, dass dieser Gedanke dem Maler selbst gekommen sei?" — Aus einem Grunde, der uns äusserst einfach und überzeugend erscheint! Ein Maler wie der unsrige würde nicht sich selber so sklavisch wiederholt haben, besonders nicht, wo sein gesunder Menschenverstand und sein Kunstsinn einige Veränderungen gefordert hätten.

Nichtsdestoweniger möchten wir dem Zeugniss so vieler Kritiker gegenüber, obgleich das Bild in alten Zeiten für das Werk des Parmigianino gehalten wurde, keine bündige Behauptung auszusprechen wagen. Das Werk kann sehr wohl von Correggio sein, aber es scheint uns die Möglichkeit nicht ausgeschlossen zu sein, dass es sich um eine, von einem geschickten Schüler, wie beispielsweise Michelangelo Anselmi, ausgeführte Umgestaltung seines Engels handeln kann.[1]

Unter den letzten sicheren Werken Correggios sind noch die beiden Temperagemälde auf Leinwand zu erwähnen, die im Louvre aufbewahrt werden, und die sich durch die Genialität der Typen und die Freiheit und Leichtigkeit der Bewegungen auszeichnen.

Sie gehörten ursprünglich zu den Kunstwerken, die sich im Besitze der Isabella d'Este befanden, und sind in einer, um die Mitte des XVI. Jahrhunderts abgefassten Beschreibung folgendermassen gekennzeichnet: „Zwei Gemälde von der Hand des verstorbenen Antonio da Correggio, in deren einem die Geschichte Apollos und Marsyas' dargestellt ist, in deren anderem die drei Tugenden abgebildet sind, d. h. die Gerechtigkeit, die Mässigung und die Kraft, die ein Kind belehren, wie es die Zeit nützen müsse, um später mit dem Lorbeer gekrönt zu werden und die Palme zu gewinnen."[2]

---

[1] Man darf nicht vergessen, dass verschiedene Bilder Parmigianinos, Rondanis und besonders Anselmis in früherer Zeit und auch noch jetzt Correggio zugeschrieben worden sind. — Alle diese Bemerkungen über den Ganymed waren schon geschrieben, als uns Hugo von Tschudi seine Schrift: *Correggios mythologische Darstellungen* zur Kenntniss brachte, die in den *Graphischen Künsten* (Wien, 1880) veröffentlicht ist.

[2] Carlo d'Arco, a. a. O. II, 134. — Meyer, 354.

Wie die *Antiope* kamen sie 1628 in den Besitz Karls I. von England und später an den Banquier Jabach. Das Bild mit der *Tugend* gelangte in die Sammlung des Kardinals Mazarin und in der Folge in die Ludwigs XIV., das Gemälde mit der Darstellung des *Lasters* wurde von Jabach selber im Jahre 1671 an den König verkauft.

Das *Laster* sitzt am Fusse einer Baumgruppe und windet sich, um die Bänder abzureissen, die es an die Stämme fesseln. Von den drei Frauengestalten, die es umgeben, und die kleine gewundene Schlangen in den Haaren tragen, nähert ihm die eine ein paar züngelnde Vipern, die sie in der Hand hält, die zweite betäubt sein Gehör, indem sie mit voller Kraft in eine Pfeife bläst, die dritte fesselt seine Füsse. Mengs sagt, die erste sei das *Gewissen*, das es peinigt, die dritte die *Gewohnheit*, die es fesselt, die zweite die *Freude*, die es mit Tönen umschmeichelt. Indessen wird das Laster von keiner so belästigt, wie von dieser *Freude*, die ihm in die Ohren pfeift! Es ist daher wahrscheinlicher, dass diese das Gewissen vorstellt, das es mit dem scharfen Gezisch des Vorwurfs peinigt und die mit Schlangen bewaffnete Gestalt die *Leidenschaft*, während, wie schon gesagt, die dritte, die es fesselt, die *Gewohnheit* ist. — Unten kommt die halbe Figur eines schalkhaften kleinen Satyrs zum Vorschein, der eine Weintraube in der Hand hält.

Drei andere weibliche Figuren umgeben die *Tugend*, die bewaffnet dasitzt und mit den Füssen einen Drachen niedertritt. Der beflügelte *Ruhm* schwebt über ihr, um sie mit Lorbeer zu krönen. Auf der einen Seite sitzt eine Frauengestalt als Sinnbild der irdischen und göttlichen Wissenschaften, die mit der Linken auf den Himmel deutet und mit der anderen einen Compass über einen Globus hält, ein kleiner Putto steht neben ihr. Auf der anderen Seite befindet sich eine edle Gestalt, in Profil gesehen, die mit dem Zügel, dem Schwert, dem Löwenfell und der in ihrem Haar verflochtenen Schlange die vier Kardinaltugenden darstellt: die Klugheit, die Gerechtigkeit, die Stärke und die Mässigung. Oben schweben in einer lichten Aureola drei spielende und singende Mädchengestalten vorbei. Im Hintergrunde zieht sich jenseits einer von Zweigen geflochtenen Wand ein breites Thal hin.

Ein unvollendetes Gemälde in Tempera mit derselben Composition befindet sich in der Gallerie Doria Pamfili in Rom. Der untere Theil

ist auch in Farben ziemlich ausgeführt, aber von den drei oberen Mädchengestalten sind zwei kaum in den Umrissen angedeutet. Bis vor wenigen Jahren hat Niemand an der Echtheit dieses Bildes gezweifelt. Man hielt sie für eine sichere Wiederholung Correggios, und dies war auch die Ansicht von Personen wie Mengs, Mündler und Meyer, der sie für „unzweifelhaft original" erklärte.



Das Laster. Eine Allegorie von Correggio. Paris. Louvre.

Diese friedliche Uebereinstimmung wurde jedoch von Morelli gestört, der ein wahres Wespennest von Muthmassungen aufstörte. Die Leinwand schien ihm ganz modern zu sein, die Falten der Gewänder roh und schwer, die Haare rauh und schlecht ausgeführt, das Kind neben der *Tugend* abstossend und geziert, das Kolorit wenig durchsichtig und an einigen Stellen von porzellanartigen Tönen. Er brachte indessen die Hypothese vor, dass es eine von den (unvollendet gebliebenen) Kopien der werthvollsten Stücke aus der Sammlung des Banquiers Jabach sein könnte, die dieser selbst, wie Mariette[1] verrathen

[1] P. J. Mariette, *Abecedaire publié par* Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon (Paris 1854—56). — G. Morelli, *The Doria — Pamfili Gallery* (*Italian painters*). I, 312—314.

hat, von Jean Baptiste und Michel Corneille, von Pesne, Massé und Rousseau hatte herstellen lassen.

Ueber verschiedene andere, Correggio zugeschriebene Bilder symbolischen oder mythologischen Gegenstandes hier zu sprechen, halten wir für nutzlos, weil die Untersuchungen darüber entweder überreif oder noch zu wenig reif sind.[1]



Die Tugend. Eine Allegorie von Correggio. Paris. Louvre.

Sicher ist indessen, dass unser Maler in den letzten Monaten seines Lebens damit beschäftigt war, für Gonzaga mehrere Kartons mit *Jupiters Liebschaften* anzufertigen, die vielleicht als Vorbilder für Teppiche dienen sollten. Nach dem Tode Correggios suchte Federico vergeblich den Statthalter von Parma, Alessandro Caccia zu veranlassen, ihm von den Erben die Zahlung von fünfzig Dukaten zu erwirken, die ihm, da er die Kartons nicht erhalten hatte, zurückerstattet werden müssten.

Der erste Brief des Herzogs, vom 12. September 1534, beginnt mit der Behauptung: „Meister Antonio Correggio, der Maler, arbeitete vielfach

[1] Als Werke Correggios waren eine *Venus, die Cupido den Bogen entreisst,* und eine *Charitas* gefeiert. PUNGILEONI (II, 117) erwähnt auch eine *Circe.* Bei den

für mich," dies wird auch durch das Zeugniss Vasaris bestätigt, der erzählt, dass die oben beschriebenen mythologischen Bilder gerade für Gonzaga gemalt worden seien. Letzterer bestand darauf, dass man die angefangenen Stücke suche, sequestrire und ihm zuschicke. „Es sind die meinigen" — ruft er aus — „und Niemand kann sonst ein Recht darauf haben."

Caccia antwortete ihm fünf Tage darauf, dass alles Suchen nach ihnen vergeblich gewesen sei, und dass man in Correggio suchen müsste, wohin der Maler selbst oder auch seine Kinder alle Sachen gebracht hätten, mit Ausnahme zweier Kisten, in denen aber nichts aufzufinden gewesen wäre. Einen Monat darauf drang der Herzog von Mantua von neuem darauf, dass Caccia bei Scipione Montino della Rosa Nachforschungen anstellen sollte: „da er gehört hätte, dass sie sich in dessen Händen befänden." — Der Statthalter antwortete darauf mit der Versicherung, dass dieser sie nicht habe, und dass er sich von Anfang an an den Cavaliere della Rosa gewandt habe, der ihm wiederholt versichert hätte, dass er nicht wüsste, wo sie wären.[1]

Der arme Caccia war dem Wolf in den Rachen gefallen, indem er die Kartons von dem forderte, der sie vielleicht besass, und hatte ihm so die gute Gelegenheit geboten, sie zu verbergen. Auf diese Weise erhielt Federico Gonzaga die Zeichnungen nicht zurück und wahrscheinlich auch nicht einmal das Geld!

Gebrüdern *Minghetti*, Keramikern in Bologna, befindet sich ein schönes Bild auf Leinwand, *Narcissus und Echo* darstellend, das von Manchen Correggio zugeschrieben wird.

[1] W. Braghirolli, *Dei rapporti di Federico Gonzaga con A. A. da Correggio (Giornale d'erudizione artistica* — Perugia, 1872) I, 329 u. ff.



Die Jungfräulichkeit. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

XIV.

CORREGGIOS TOD.

CORREGGIOS ENDE. — VORGEBLICHE BILDNISSE CORREGGIOS. — SEIN CHARAKTER. — SEIN GRAB UND SEINE DENKMÄLER. — DIE GESCHICHTE EINES SCHÄDELS.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

Der notarielle Akt vom Jahre 1514, durch den die Bevollmächtigten der Franciskaner Correggio sein erstes grosses Bild, das des h. Franciscus, auftrugen, wurde in dem eigenen Häuschen des Malers, in seinem im Erdgeschoss gelegenen Schlafzimmer aufgesetzt.

In diesem Hause, vielleicht in demselben Stübchen, wo ihm die ersten Visionen der Kunst zugelächelt hatten, starb er im Alter von kaum vierzig Jahren, nach fünfjähriger Wittwerschaft, am 5. März 1534 beim ersten Hauche des Frühlings, im Hause seiner Eltern.

Das ganze Haus ist in tiefer Trauer, die beiden armen alten Leute sitzen in Schmerz versunken in ihrem ärmlichen Viktualienladen, stumm einander anblickend. Veronica Gambara, in schwarzem Gewande (sie legte nach dem Tode ihres Gatten die Trauer nicht ab), tritt bei ihnen ein, um sie zu trösten. Sie kennt den Ruhm ihres Sohnes und weiss, welche Worte ihre Herzen wie Balsamtropfen berühren.[1]

Aber warum nur beklagen es so manche, dass Correggio dort gestorben ist, wo er als Kind lebte, fern von der lärmenden Welt, während um das Lager des sterbenden Raffael Kardinäle in leuchtenden Gewändern, vornehme Herren und Schüler sich drängten?

Die Pracht gehört nicht in die letzte Stunde. Ein deutscher Dichter meint, dass dem sterbenden Genius im letzten Momente vor dem Scheiden das süsseste Bild zulächeln müsse, das ihm zu schaffen vergönnt gewesen ist. Oh, wenn Correggio im Todeskampfe der Engel erschienen wäre, den er auf dem Bilde des h. Hieronymus gemalt hat, wie er Christus anlächelt, dann muss er selig gestorben sein!

Am nächsten Tage, einem Freitage, wurde die Messe für ihn gelesen und er darauf in das Grab gesenkt. Ein Jahr später liess sein Vater zu seinem Andenken wieder eine Messe lesen.[2]

---

[1] Pellegrino Allegri starb am 1. März 1542 und drei Jahre darauf starb seine Frau, Bernardina Piazzolli degli Aromani.

[2] In dem Rechnungsbuche der Sakristei von S. Francesco in Correggio liest man: Im Jahre 1534 im Monate März, am 6ten Tage, einem Freitage, wurde die Messe vom Padre Fra Pedre gelesen, wofür entrichtet sind: L —, 9, —; Am besagten Tage für das Begräbniss des Mo. Antonio de Alegri, des Malers L, —, soldi 13, den. 8; Am 9ten Tage, einem Montage, wurde der „Septimo“ des Todestages des Malers M. Antonio Alegri gehalten für: L. —, sold. 13, den. 8; Am 10ten Tage, einem Dinstage, das Todtenamt des Obigen für Lire —, soldi 13, den. 8. — „Im Jahre 1535, am 8. März, einem Montage, wurde eine Messe gelesen, die *Doman* detto Alegro halten liess: am 9ten Tage, einem Dinstage, wurde eine Messe für den Obigen gehalten.“ In der Abschrift des ANTONIOLI, die MAGNANINI veröffentlicht hat, ist (pag. 81) die Notiz über den *„Settimo“* ausgelassen, die TIRABOSCHI (VI, 298) und PUNGILEONI (II, 251) bringen. Dieser entnimmt auch aus dem Einnahme- und Ausgabebuche der Bruderschaft von S. Sebastiano: „Zan Antonio Massaro hat erhalten am 6. März für den Tod des mastro Antonio de *Doman* einen Giulio und eine Kerze. L. —, 8, 4. An anderer Stelle ist schon gesagt worden, dass *Doman* der Zuname von Correggios Vater war.

Seine Krankheit kann nicht lange gedauert haben. Wir haben gesehen, wie er kaum einen Monat vorher als Zeuge bei der Festsetzung der Mitgift der Chiara von Correggio anwesend war und wie sein Vater am folgenden 15. Juni dem Messer Alberto Panciroli von Reggio 25 Goldscudi zurückerstattete, die der Maler schon für eine Altartafel erhalten hatte, an deren Ausführung er durch seinen Tod verhindert wurde, der kurz nach Empfang dieses Geldes eintrat.

Vasari theilt eine eigenthümliche Legende mit: „da er in Parma eine Auszahlung von sechzig Scudi in Hellern erhalten, hätte er diese selbst nach Correggio tragen wollen und sich zu Fuss auf den Weg gemacht. Bei der grossen Hitze, die herrschte, wäre er von der Sonnengluth in Schweiss gerathen, und hätte, um sich zu erfrischen, Wasser getrunken, worauf er sich zu Hause mit sehr starkem Fieber hätte zu Bett legen müssen, von dem er nicht wieder aufgekommen sei.“[1]

Offenbar ist das eine Fabel. Die von dem Maler für Parma ausgeführten Werke waren damals vollendet und schon seit einigen Jahren bezahlt, auch befand er sich entschieden nicht in so kümmerlichen Verhältnissen, dass er den mehr als vierzig Kilometer langen Weg zwischen Parma und Correggio zu Fuss hätte zu machen brauchen, da er sich doch, wie wir gesehen haben, Pferde zu verschaffen pflegte. Auch haben ausserdem die Urkunden bewiesen, dass er sich schon einige Zeit in seiner Heimath befand. Aber die lustige Seite der Geschichte ist die, dass es *eine so grosse Hitze war, dass er von der Sonnengluth in Schweiss gerathen sei.* Nun ist aber leider im Thale des Po im Februar der Winter noch sehr hart, die Winde wehen rauh, das Wasser ist von einer Eisdecke verhüllt und Schnee bedeckt die Berge!

Ueber die körperliche Erscheinung Correggios haben wir nicht die geringste sichere litterarische oder künstlerische Andeutung. So viel man weiss hat ihn kein einziger alter Geschichtsschreiber nach persönlicher Bekanntschaft beschrieben, kein Maler seiner Zeit hat ihn gezeichnet oder gemalt, kein Bildhauer modellirt. Es ist allerdings wahr, dass man jetzt häufig Bilder zu sehen bekommt, von denen behauptet

[1] *Vite* IV, 119.

wird, dass sie „sein ähnliches Abbild seien", die aber nicht den kleinsten Beweis der Echtheit bieten. Man hat demgegenüber das Zeugniss Vasaris, das in diesem Falle von grossem Gewichte ist. „Ich habe alle Mühe angewandt," so sagt er, „um ein Porträt von ihm zu erlangen, aber da er selbst keines gemacht hat und niemals von Anderen gemalt worden ist, da er immer in bescheidenen Verhältnissen gelebt hat, habe ich keines auffinden können."[1]

Hiernach würde es sich wenig lohnen, eine genaue Untersuchung aller vorhandenen gemalten und gestochenen Porträts anzustellen. Wer Lust hätte, sich damit zu beschäftigen, könnte sich an Ratti[2], Lanzi[3], Pungileoni[4] und Meyer[5] wenden, die alles hierauf Bezügliche zusammengestellt haben.

Als vorherrschende Typen sind die beiden folgenden zu erwähnen: der eine geht von einem, dem Dosso Dossi zugeschriebenen Bilde aus, der andere von einem Freskogemälde im Dome von Parma von Lattanzio Gambara.

Das erste stellt ihn jugendlich mit langem blondem Barte und einem kleinen runden Barett dar und wird vorzugsweise in modernen Werken abgebildet, es wurde zuerst in Rattis *Notizen* über Correggio reproducirt, der schreibt: „Das von mir am Anfange dieses Buches wiedergegebene Bild ist nach einem Porträt kopirt, das ich selbst in Händen gehabt habe, und das auf einer Tafel von Nussbaumholz mit sehr viel Verständniss und Sauberkeit gemalt war. Es wurde in Genua von einem englischen Herrn für acht Zechinen gekauft, auf der Rückseite las man die wahrscheinlich in derselben Zeit niedergeschriebene Inschrift: *Retratto de maestro Antonio da Correggio fatto per mano de Dosso Dosso*. Ich habe immer die Kopie davon aufbewahrt, da ich das Original selbst nicht erlangen konnte." Wir wissen nicht, ob die im Besitze Rattis befindliche Kopie dieselbe gewesen sei, die Mengs angefertigt hatte.[6]

---

[1] *Vite* IV, 118.

[2] A. a. O. 72.

[3] *Storia pittorica*, II, 305.

[4] A. a. O. I, 254 u. ff.; II, 141 u. 254 u. ff.

[5] *Correggio*, 25 u. ff.; 453 u. ff.

[6] *Opere*, II, 200: annotazione di G. M. D'Azara.

Es ist jedoch sicher, dass diese Inschrift durchaus keine geschichtliche Wahrscheinlichkeit für sich hat; sie ist ganz im Geschmacke der gewöhnlichen, verhältnissmässig modernen Inschriften gehalten, durch die man von jeher den Bildern Werth zu verleihen gesucht hat.

Eine andere Serie von verschiedenen Bildern stammt, wie wir schon gesagt haben, von einem Fresko Gambaras her. Im Innern des Domes, rechts vom Haupteingange, malte er einen Mann in Profil mit dunklem Barte, einer Adlernase und hoher, ein wenig kahler Stirn. Aber abgesehen davon, dass Lattanzio geboren wurde, als Correggio schon todt war, und erst viele Jahre später im Dome malte (1568 bis 1573), wie konnte er darauf kommen, unsern Maler, der, wie wir wissen, im jugendlichen Alter von vierzig Jahren gestorben war, in diesem alten runzligen Greise darstellen zu wollen, der wenigstens sechzig Jahre alt zu sein scheint?[1]

Die Geschichte wird in der Phantasie irgend eines Sakristans entstanden sein, der nach Gründen suchte, den Fremden länger festzuhalten und ihm mehr Trinkgeld abzulocken!

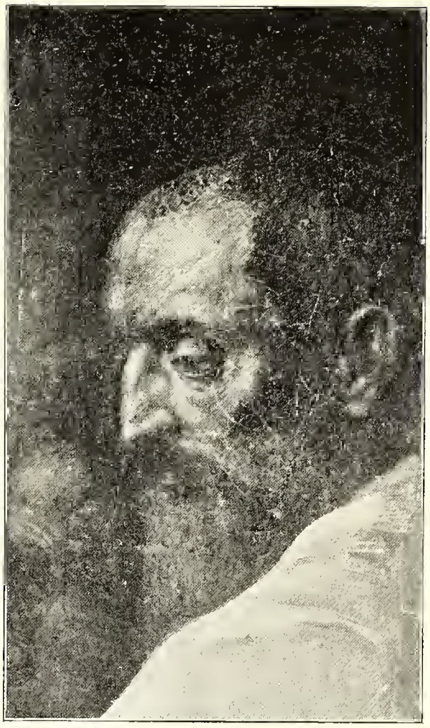
Es hat jedoch nicht an Leichtgläubigen gefehlt, die es in verschiedenen Werken reproducirt haben! Auch den elenden, kahlen, gebeugten Mann, der im Stich in einigen Ausgaben des Vasari zu erblicken ist, kann man nur für eine noch gealtertere Nachbildung dieser von Gambara gemalten Figur halten. Lanzi erklärt allerdings, dass er aus einer Sammlung von Zeichnungen des Padre Resta stamme, betitelt *Galleria portatile*, aber dies schliesst die von uns angenommene Abstammung nicht aus.

Ausser diesen beiden Typen, oder vielmehr ausser diesen beiden Ansteckungsheerden, von denen sie ausgingen, treten noch andere Bildnissformen sporadisch auf, d. h. die Bilder, welche im Hirn einiger Künstler, auch zu unserer Zeit, entstanden sind, die sich vornahmen, einen Correggio nach ihrem Geschmack zu schaffen oder glaubten, ihn in dem Typus irgend eines Unbekannten zu entdecken, der sie aus einer verräucherten Leinwand heraus anblickte.

Zu diesen *sporadischen* Formen rechnen wir auch das Bild in der ersten bologneser Ausgabe des Vasari, die 1648 begonnen wurde, ferner dasjenige, welches sich in der Gallerie des Palazzo del Giardino

[1] Tiraboschi, 272 u. 301, 302.

in Parma befand, und das ihn nach der Beschreibung mit schwarzem Barte, schwarzem Gewande und Spitzenkragen darstellte,[1] auch das von Isaac Bullart im Jahre 1682 veröffentlichte,[2] sowie dasjenige aus der Gallerie von Tours, das, wie behauptet wurde, von Tintoretto gemalt sein soll, während es aus einer Abtei von Turenne stammte,[3] ferner hundert andere bis auf den äusserst anmuthigen Stich von Agostino Marchesi aus dem Jahre 1855.



Angebliches Bildniss Correggios.
Von Lattanzio Gambara. Kathedrale in Parma.

Den vielen durch Legenden und aus der Phantasie entstandenen Porträts konnte man noch diejenigen hinzufügen, die wahrscheinlich durch eine Verwechselung für Bildnisse Correggios gehalten worden sind. Schon Meyer hält die Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, dass der Dosso zugeschriebene *Antonio da Correggio* Bernieri sein könne. Ein anderes Beispiel liefert das Bild, das d'Azara in der *Vigna della Regina* zu Turin mit der Inschrift *Antonio Allegri da Correggio* gesehen haben will, während nach Lanzis Ausspruch sich die falsche Inschrift *Antonius Correggius* darauf befunden hätte.[4] Dieses Bild, das sich allerdings im Palaste des Königs von Sardinien, in der Nähe von Turin befand, der die *Vigna della Regina* genannt wird, und aus der Gallerie des Marchese di Monferrato stammte, sollte, wie man sagte, nach einem in Parma befindlichen, authentischen Bilde kopirt sein!! Antonioli jedoch, der eine Kopie von Tiraboschi davon erhalten hatte,[5] erklärte, dass es nicht das Bild unseres Malers sondern das eines Antonio da

[1] G. Campori, *Cataloghi ed inventari* etc. 270.

[2] *Académie des sciences et des arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres* (Paris, 1862).

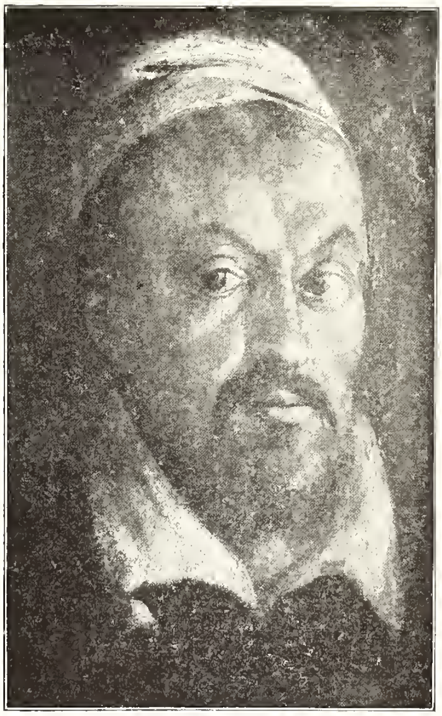
[3] *Atti dell' Accad. di Belle Arti di Parma* Handschrift VII, 16, 25, 35 u. 36.

[3] Mengs, Opere, II, 200. — Lanzi, a. a. O.

[5] VI, 301.

Correggio, Rektors von S. Martino[1] sei, in welchem Falle (da es mehrfach reproducirt und auch in der zweiten sienesischen Ausgabe des Vasari, 1791—94, veröffentlicht wurde) die Figur eines guten Priesters der des ruhmvollen Künstlers untergeschoben wäre! Dies genügt. Die historischen Scherze sind wie die *brioches*, die man nicht heilen kann, ohne sie zu vermehren. Ein moderner Biograph hat sich noch gemüssigt gesehen, mit der Geschichte dieses Bildes eine Magd in Verbindung zu bringen, die um das Jahr 1530 Correggio an Stelle seiner Gattin als Modell gedient hätte. Nach seinem Tode und dem Tode seiner Eltern wäre sie in ihren Heimathsort zurückgekehrt und hätte das Bildniss des Malers mitgebracht, das später in die Vigna della Regina gekommen wäre![2]

Wir wollen uns wohl hüten, dem Leser alle diese vorgeblichen Bildnisse Correggios vor die Augen zu stellen. Die übergrosse Verschiedenheit der Typen könnte nur eine aufrichtige Heiterkeit hervorrufen.



Angebliches Bildniss Correggios.
Schule von Parma. Parma. Gallerie.

Wir wollen uns daher darauf beschränken, nur ein angebliches Bildniss Correggios wiederzugeben, welches bisher noch nie veröffentlicht wurde, obgleich es keine geringe Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Es ist nur eine Skizze, die aber zweifellos aus der correggesken Schule stammt. Die Art der Pinselführung und die Farbentöne erinnern an Girolamo Bedoli. Es hat die gleichen Grössenverhältnisse wie ein anderes von Parmigianino, das in gleicher Weise begonnen ist und aus

[1] Meyer, 25—26.

[2] Magnanini, 116. Diese Fülle von Hypothesen hat ihren Ursprung in der einfachen Thatsache, dass Pellegrino Allegri in seinem Testamente vom 19. November 1538 seiner Dienerin Margherita di Jacopo di Raimondo aus Villa Sala im Distrikt Turin zwanzig Goldskudi hinterliess, *pro benemerentiis et servitiis*.

der Gallerie Rossi stammt, die im Jahre 1851 an die R. Pinacoteca von Parma verkauft wurde. In den alten Katalogen ist es bezeichnet: „Bildniss, das, wie angenommen wird, Correggio darstellt.“[1] Es scheint ein nach der Erinnerung gezeichnetes Bild zu sein, aber es ist mit künstlerischer Lebendigkeit und vollem Verständniss ausgeführt.

Ueber den moralischen Charakter unseres Malers besitzen wir keine andere Nachricht als die Worte Vasaris, aus denen alle anderen Versionen abgeleitet sind: „Er war von sehr schüchterner Gemüthsart — sagt er — und quälte sich sehr, unter unaufhörlichen Anstrengungen die Kunst für seine Familie nutzbar zu machen, die ihm zur Last lag; auch war er durch natürliche Güte dahin gelangt, dass er viel schwerer als nöthig, den Druck jener Leidenschaften empfand, die die Menschen gewöhnlich zu bedrücken pflegen. Er war in der Kunst sehr schwermüthig und fühlte die Anstrengungen, die sie verursacht, sehr stark.“ Dann heisst es weiterhin: „Antonio, dem seine Familie schwer zur Last lag, wünschte unaufhörlich zu sparen und war dadurch so *geizig* (misero) geworden, wie man es nur irgend sein kann.“[2]

Diese von Vasari mitgetheilten Nachrichten sind unzweifelhaft übertrieben, aber wir können doch nicht die Ansicht Meyers[3] und Morellis[4] theilen, dass es ihm Vergnügen gemacht hätte, Märchen zu verbreiten, nur, weil er in der Darstellung der Lebensgeschichte des Künstlers ausführlicher sein zu müssen glaubte oder sie unterhaltender machen wollte. Es ist sogar geradezu schändlich, wenn d'Azara die Biographie Correggios eine „unwürdige“ nennt.[5]

Es ist das Schicksal seiner „Lebensbeschreibungen der Künstler“ gewesen, zu gleicher Zeit von den Kritikern schlecht behandelt und doch dabei recht häufig benutzt und ausgebeutet zu werden. Einer warf dem Vasari Irrthümer in Daten und Ereignissen vor, ein anderer hält ihn für unglaubwürdig, weil er die toskanischen Künstler mit Vorliebe gelobt hat, dieser beschuldigt ihn, Anekdoten und Geschichtchen erfunden zu haben, um die Lektüre seines Buches anziehend zu machen,

---

[1] *Archivio della R. Galleria di Parma*, C, II.

[2] *Vite*, IV, 110 u. 119.

[3] *Correggio*, 14 u. 28.

[4] *Le opere dei maestri italiani* etc. 21.

[5] Mengs, Opere, I, XCVII.

jener verachtet ihn, weil er den Namen irgend eines ausserordentlichen Municipallichtes verschwiegen hat, schliesslich nennt ihn einer einen ebenso mageren Kritiker wie Maler.

Armer *Giorgetto Vasellario dipintore aretino* (wie dich Benvenuto Cellini nannte), wie hast du es nur fertig gebracht, unter einem solchen dichten Steinhagel weiter zu leben?

Die wirkliche Wahrheit ist, dass diese Vorwürfe zum grössten Theil weder gerecht noch anständig sind.

Man beschuldigt ihn, bei der Darstellung besonders der Anfänge der neu erwachenden Kunst in grosser Unordnung vorgegangen zu sein. Die in den Archiven verborgenen Nachrichten konnte er doch nicht kennen, und Schriften über Kunst waren ebenso selten wie voll von Fehlern in den Angaben. So war er dazu gezwungen jede, auch die unsicherste und unbestimmteste Tradition aufzunehmen. Wenn er sie den Lesern ohne Weiteres auftischte, so muss man wohl bedenken, dass die Grundsätze einer historischen Kritik damals noch nicht allzu klar festgestellt waren.

Es fehlt nicht an Gründen, welche die grössere Ausführlichkeit rechtfertigen, mit der er die toskanische Kunst und ihre Meister behandelte. In Toskana geboren, besuchte er allerdings zweimal viele der Hauptstädte Italiens, hielt sich aber beinahe dauernd in Florenz auf. Er hatte auf diese Weise Musse, Nachrichten über toskanische Meister und ihre Werke aufzusuchen und konnte seine Freunde veranlassen, ihm bei diesem Werke zu helfen. Bei seinem kurzen Aufenthalte in anderen Theilen Italiens und bei der Schwierigkeit der Verbindungen konnte er jedoch von anderen Orten nicht ebenso reichliche Nachrichten erhalten. Er beklagt sich in der That selbst mitunter, so weniges über Künstler schreiben zu können, denen er gern eine eingehendere Behandlung gewidmet hätte. Allerdings stellten in einigen Provinzen andere Personen für ihn Nachforschungen an, wie Gian Battista Grassi, der ihm ausführliche Mittheilungen über die Künstler in Friaul sandte, aber man kann sich leicht denken, dass die Leistungen wie die Methode seiner *höflichen und liebenswürdigen* Freunde doch gering waren im Vergleich zu den seinigen. Wenn man nun auch wirklich an manchen Stellen der *Vite* eine gewisse Bevorzugung der Toskaner verspürt, so ist damit doch immer noch nicht bewiesen, dass sie wirklich aus

Lokalpatriotismus entstanden sei oder nicht vielmehr aus einer grösseren, uninteressirten, aufrichtigen Sympathie für die grosse toskanische Kunst, unter deren Einfluss er aufgewachsen und ausgebildet war, und die er Gelegenheit hatte, in ihrer ganzen herrlichen und harmonischen Entwickelung zu studiren.

Warum sollte er nun, nachdem er in so enthusiastischen Ausdrücken von Correggio gesprochen hatte, unliebsame Eigenthümlichkeiten erfinden, nur um des Vergnügens willen, ihn filzig und geizig erscheinen zu lassen? Warum beklagte sich Vasari in ähnlichen Fällen, statt moralische Charakterbilder nach seinem Geschmack zu entwerfen, vielmehr darüber, dass ihm keine Notizen zu Gebote ständen? Warum hat er sie dann nicht auch erfunden? Warum stellt er mitunter ein trockenes Verzeichniss der Werke anderer Meister auf, von denen keine biographischen Erinnerungen aufzufinden waren und fügt nicht lieber Erfindungen und Lügen hinzu, um die Monotonie der Beschreibung zu unterbrechen? Mit einem Worte, wir müssen annehmen, dass die von ihm erzählten Anekdoten über einzelne Künstler zu seiner Zeit wirklich im Munde der Leute gewesen sind, wie das auch heut zu Tage noch der Fall ist.

Zum Schlusse sagt uns Vasari ja auch, dass Correggio gut und schüchtern war, sehr in Anspruch genommen von seiner Familie und seiner Arbeit und durch Eindrücke leicht bestimmbar. Dies alles muss auf Wahrheit beruhen. Ferner fügt er hinzu, dass er sehr geizig war; vielleicht übertrieben in diesem Punkte seine Berichterstatter, oder er selbst trug vielleicht, so zu sagen, die Farben ein wenig zu stark auf. Die Fabel seiner grossen Armuth entstand aus der unrichtigen Auslegung der folgenden Stelle: „Er wünschte ohne Unterlass zu sparen und war daher so geizig (misero) geworden, wie nur möglich," wobei Vasari das Wort *misero* in der Bedeutung von *geizig* gebraucht und nicht in der Bedeutung von *arm*, wie sehr deutlich aus dem Sinne des ganzen Satzes hervorgeht.

Bei der Wiederholung dieses Irrthums gelangte man, wie dies immer geschieht, zur Uebertreibung, und es fehlte nicht viel daran, dass Annibale Carracci, Scannelli, Giuseppe Bigellini und mehrere Andere ihn als des Hungertodes gestorben beklagten. Natürlich musste hierauf eine Reaktion eintreten, so dass, als man aus sicheren Quellen erfahren

hatte, dass er Häuser und Grundstücke besass, seine Armuth in unberechenbaren Reichthum und seine bescheidene Abkunft in uralte adlige Abstammung verwandelt wurden.[1]

Dass er geizig gewesen sei, können wir nicht glauben, weil er einen langen Rechtsstreit um eine Erbschaft mit einem gutwilligen Vergleich abschloss. Dass er aber sehr zu sparen wünschte, kann man wohl begreifen. Vielleicht hatte er eine Ahnung von seinem frühen Tode und wünschte, dass seine Familie nicht in zu bescheidenen Verhältnissen zurückbliebe; vielleicht war es der Wunsch, dass seine Töchter (von denen zwei später in zartem Alter starben) einmal nicht ohne Heirathsgut in die Ehe treten sollten und sein Sohn Pomponio nicht nur auf seiner Hände Arbeit angewiesen sein sollte, vielleicht war es die von den bescheidenen, sparsamen und auf ihre Interessen sehr bedachten Eltern ererbte Neigung, die einen Sinn für kluge Sparsamkeit in ihm erweckt hatten. Von einigen Leuten wurde das falsch aufgefasst, die ihn hauptsächlich schon aus dem Grunde für geizig hielten, weil mitunter sonderbarer Weise angenommen wird, dass ein Künstler originell, unordentlich, verschwenderisch und phantastisch sein müsse!

Dass andererseits seine Gemüthsart von einer leichten Traurigkeit umwölkt oder, wie Vasari sagt, *schwermüthig* war, kann man nicht mit der Bemerkung widerlegen, dass seine Kunst, ungebunden und ursprünglich, heiter und fröhlich war. Nicht immer spiegelt sich der psychologische Charakter eines Künstlers in seinem Werke wieder. Es besteht mitunter ein vollkommener Gegensatz zwischen dem Wesen eines Mannes und den Schöpfungen seines Geistes. Wie viele heitere oder sanfte Charakter wissen, sobald sie die Feder ansetzen, nur trübsinnige oder heftige Gedanken ihrem Herzen und ihrem Hirn abzuringen! Wie viele stille und traurige Charaktere haben schlagenden Witz und eine lebendige, sprühende Form des Ausdruckes zur Verfügung!

---

[1] Mengs (II, 138 u. 144) und Pungileoni (I, 248) fügten den Gründen für die Behauptung, dass seine ökonomische Lage eine gute gewesen sei, sogar den hinzu, dass Correggio schöne Tafeln benutzte, auf denen er mit schönen Farben malte. Tiraboschi (VI, 240) weist ganz richtig auf die Haltlosigkeit dieser Bemerkung hin, weil der Reichthum seiner Gemälde nicht einen Schluss auf seine Lebensverhältnisse, sondern nur auf den Geschmack und die Prachtliebe derer, die sie ihm auftrugen, zulässt.

Es fehlte aber auch nicht an Gründen, dass seine Traurigkeit sich in den letzten Jahren steigerte, vor Allem durch den Tod seiner Frau. Demnach scheint uns die Phrase Vasaris, „dass er sich über Gebühr betrübte über das Ertragen der Last jener Leidenschaften, welche gewöhnlich die Menschen bedrücken" sehr richtig und klar. Ganz der Arbeit hingegeben und immer mit ganzer Seele den wunderbaren Phantasiegestalten seines Genius zugewandt, ganz versunken in die Schönheiten, die sein Pinsel hervorzauberte, muss es ihm als ein grosses Unglück erschienen sein, wenn ihn ab und zu eine kleine Unannehmlichkeit dazu zwang, sich von der Kunst- und Götterwelt los zü reissen und mit den anderen Menschen zu streiten. Während er in seiner Bescheidenheit vielleicht nicht nach Lob verlangte, glauben wir doch, dass er in ungewöhnlichem Masse die beissende Kritik fürchtete und sich von ihr verletzt fühlte, mochte sie auch noch so thöricht und unsinnig sein. Der Scherz des Domherrn so kurz nach der Enthüllung der Domkuppel muss entsetzlich bitter für ihn gewesen sein.

In dieser stillen Bescheidenheit, in dieser beinahe furchtsamen Empfindsamkeit liegt entschieden der Grund, warum er nie gesucht hat, sich mit den anderen grossen Künstlern seiner Zeit in den grossen Mittelpunkten der italischen Cultur zu messen. Zurückhaltend, mit seinem Loose zufrieden, ohne Ehrgeiz, fühlte er vielleicht niemals eine Spur von Neid bei den Erfolgen seiner Zeitgenossen und dachte vielleicht nie daran, dass er ihnen gleich stand, ja sie durch das strahlende Licht und das Lächeln in seinen Bildern noch übertraf.

Seine reine Seele begnügte sich mit der liebevollen Bewunderung seiner Schüler und Freunde, und seine Wünsche und seine Thatkraft vereinten sich ganz in der ruhigen und beharrlichen Ausübung seiner Kunst. Francesco Algarotti schrieb im Jahre 1761 an Antonio Maria Zarotti: „Und wenn es dir an Glück fehlt, warum willst du dich nicht deiner Tüchtigkeit freuen? Die Tüchtigkeit ist schliesslich doch kein eitler Name, sondern verschafft dir deinen Lebensunterhalt und hält dich den ganzen Tag über angenehm beschäftigt. So dachten auch Correggio und Barroccio, von denen der eine sich nicht von Parma entfernte, noch der andere von Urbino; und sie waren zufriedener und glücklicher in ihrer Lebensweise als die ersten Maler der Könige."[1]

[1] Bottari, *Raccolta di lettere*, VII, 475.

Das Grabmal Correggios in S. Francesco wurde wenig später als ein Jahrhundert nach seinem Tode zerstört. Es befand sich unter einer äusseren Kapelle an der Seite der Kirche, nach dem Kreuzgange des Kirchhofs zu, und wurde im Jahre 1641 bei Gelegenheit von Arbeiten, die an der Kirche ausgeführt wurden, vernichtet. Tiraboschi erzählt auf das Zeugniss eines Briefes des Padre Resta vom 30. November 1695 hin, dass, als bei dieser Gelegenheit die Grabnische Correggios umgebaut wurde, „seine Gebeine an einen anderen Ort gebracht wurden, und zwar vielleicht dahin, wo sich jetzt die Kapelle des h. Giuseppe da Copertino befindet oder neben der Seitenthür, welche vom Portikus aus in die Kirche führt."[1] Aber der Chronist Bulbarini giebt hierüber in seiner Randglosse zur Zuccardischen Chronik genauere Angaben: „Im äusseren Klostergang von S. Francesco, wo das Wunder der das Sakrament anbetenden Mauleselin gemalt ist, befand sich eine Kapelle, wie ein Zimmer mit einem Altar, dessen Gemälde jetzt in der Kapelle der Arrivabeni aufgestellt ist, und zu Füssen dieses Altars war ein Grabmal mit einem Holzdeckel, auf dem die Worte *Antonius de Allegris pictor* eingegraben waren. Die Kapelle wurde zerstört und die in dem Grabe befindlichen Knochen des Todten nicht weit entfernt davon begraben, d. h. unter dem anderen Wunder des durch ein Glas zertrümmerten Marmorsteines,[2] wo sich jetzt die Gedächtnisstafel der Conti befindet. So hat mir eine Persönlichkeit erzählt, die das zum Theil selbst gesehen, zum Theil von Leuten gehört hat, die es gesehen haben."[3]

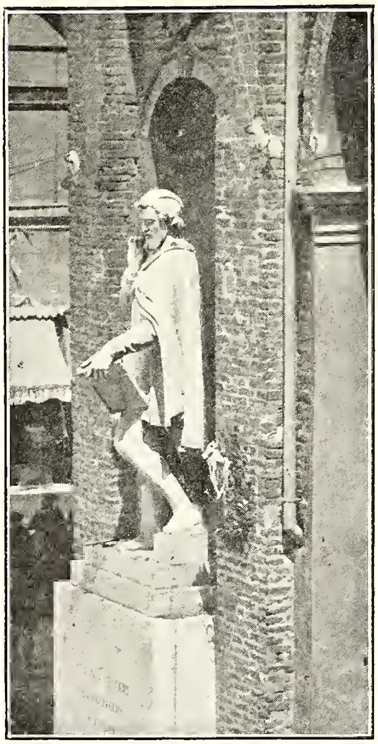
Wohin die Gebeine des Malers, wahrscheinlich vermischt mit denen anderer Mitglieder seiner Familie, im Jahre 1641 gebracht wurden, wusste man also sehr wohl. Die von Pungileoni angeführte Inschrift, die mit den Worten beginnt: *Antonii Allegri ossa translata anno domini MDCXLI ibi nobiliorem expectant tumulum* zeigt dies sehr deutlich, wie es auch die Thatsache beweist, dass die Grabschrift, welche man 1647 zu Ehren Correggios von Girolamo Conti in Marmor meisseln liess, ursprünglich an dem Ort eingemauert wurde, wohin die Knochen gebracht worden waren. Erst in der zweiten Hälfte des

[1] VI, 299.

[2] Er meint das Bild, das ein Wunder des heiligen Antonius darstellt.

[3] PUNGILEONI, III, 43.

vorigen Jahrhunderts wurde sie in den Seiten-Portikus von S. Francesco gebracht. Man muss daher annehmen, dass die Mönche, als sie um ein Stückchen Knochen der Gebeine des Malers gebeten wurden, nur um eine Entheiligung des Ortes zu vermeiden, erklärten, sie wüssten nicht, wo er begraben sei. Die Geschichte, die Contarelli in Erfahrung gebracht hatte, und die Tiraboschi mittheilt, lautet: „Ein österreichischer Offizier, der während des letzten italienischen Krieges hier im Quartier lag,[1] bat, hingerissen vom Zauber der Kunst Correggios, um ein Stückchen Knochen, um es in einen Ring fassen zu lassen, in der Meinung, dass die Gebeine zu Füssen der Steintafel ruhten. Die Antwort der Mönche lautete aber damals, dass sie eine Ausgrabung des Bodens erlaubt haben würden, aber nicht genau die Stelle wüssten, wo sie lägen."[2]



Correggios Statue. Von Agostino Ferrarini. Parma. Piazza.

Aber die schamlose Komödie, ein Grab um einer sentimentalen Ostentation willen zu entweihen, wurde im Jahre 1786 aufgeführt, als Ercole III. Herzog von Modena, um es der Akademie von S. Luca in Rom nachzuthun, die den Schädel Raffaels unter Glas aufbewahrt, befahl, dass der Correggios ausgegraben und in die modenesische Akademie gebracht werde! Mit welcher Gewissenhaftigkeit die Sache ausgeführt wurde, geht aus zwei von Bigi veröffentlichten Dokumenten hervor, die wir nicht umhin können, wiederzugeben.[3]

Am 22. Juni 1786 schrieb der Graf Vincenzo Fabrizi, Statthalter von Carpi und Correggio, an den Grafen Munarini, Minister des Herzogs von Modena: „Im Augenblicke, in dem ich das geehrteste Schreiben Eurer Excellenz erhalte, kann ich Ihnen schon in Bezug auf den

[1] Wahrscheinlich während des österreichischen Erbfolgekrieges und vielleicht nach der Schlacht von Camposante sul Panaro, im Jahre 1743.

[2] Pugileoni, III, 43.

[3] *Della vita e delle opere certe ed incerte di A. A.* p. 96 u. 97.

berühmten Maler Antonio Allegri berichten . . . . . . Schon seit den ersten Monaten meiner Amtsführung gab ich mich den Forschungen nach diesem grossen Manne hin, aber man weiss sicher nur, dass er im ersten Klostergange der Minori Conventuali begraben worden ist, man hat aber niemals Theile seines Körpers auffinden oder irgend welche Spuren davon entdecken können, da seine Gebeine mit den anderen Leichnamen, welche unterschiedslos in dem erwähnten Klostergange begraben waren, untereinander gerathen sind . . . . . Wenn die Reise des signor Sola nach Correggio den Transport des Schädels des berühmten Malers zum Zweck hat, dann wird sie der obenerwähnten Gründe wegen unnütz sein, sollte sie aber noch aus anderen Gründen stattfinden, so werde ich mir ein Vergnügen daraus machen, ihn zu empfangen, da ich mich Sonntag dort hin begeben muss in Regierungsangelegenheiten und wegen der Feierlichkeit am Tage des zweiten Schutzheiligen der Stadt. So sehe ich mich verpflichtet Euer Excellenz zu meinem grössten Bedauern vorzustellen, dass die herrlichen Absichten S. Durchlauchtigen Hoheit nicht zur Ausführung kommen können, und dass die dortige Schule nicht das Glück haben kann, eine Reliquie zu bewahren, die den Neid der berühmtesten und anerkanntesten erregen müsste.“



Correggios Statue.
Von Vincenzo Vela. Correggio. Piazza.

Auf diesen ehrlichen Brief des Fabrizi sandte Munarini gleich am nächsten Tage die folgende unehrliche Anwort: „Dies dient als Antwort auf den Brief . . . . . bezüglich des verlangten Schädels Correggios, der dort begraben wurde, wobei ich Sie jedoch darauf aufmerksam mache, dass Sie dieses Schreiben unter dem Siegel der Verschwiegenheit halten müssen, um danach Ihre Dispositionen zu treffen, bezüglich der Absichten und Wünsche seiner durchlauchtigen Hoheit. Es ist S. Hoheit Absicht, dass der Herr Graf Brigadiere die Stelle öffnen

lasse, wo bestimmt der Körper Correggios liegt oder begraben wurde, und *dass er dort einen alten Schädel hervorholen und bei Seite bringen lasse, und sage, dass es der Correggios sei, und als solchen ihn ansehen und aufbewahren solle, bis auf neue Befehle und mir sofortige Antwort gebe, als ob es die Antwort auf meinen ersten Brief über diesen Vorschlag an den Herrn Grafen, meinen Herrn sei . . . . ohne irgend welche Erwähnung dieses Schreibens zu thun.* In seiner Antwort kann der Herr Graf ausserdem ein Zeugniss beifügen, welches die Auffindung des besagten Schädels bestätigt und die Art angiebt, wie man denselben aufbewahrt bis auf weitere Befehle Seiner durchlauchtigen Hoheit, die Sie erwarten mögen. Da S. D. darauf rechnet, einen Schädel in der Malschule dieser Stadt aufstellen zu lassen, so wie man es in Rom mit demjenigen Raffaels gethan hat, und da hieraus durchaus kein Schade entstehen kann, sondern nur etwas Gutes zum Ruhme der Hauptschule, *so können Sie sich ohne irgend welche Schwierigkeit auf die erwähnte Ausflucht einlassen.* Nachdem dem geehrten Herrn Grafen die fürstliche Absicht in dieser Weise vorgestellt ist, bleibt ihm nur übrig, dass er sich dazu hergiebt, dieselbe in aller Form und mit der *grössten Sorgfalt* in Bezug auf das in Rede stehende Objekt und mit aller Beschleunigung zur Ausführung zu bringen und bringen zu lassen!“

Fabrizi begriff, dass es unnütz war, auf seinen Gründen zu bestehen und band, wie man zu sagen pflegt, den Esel da an, wo es der Herr wünschte. Die Auffindung wurde scheinbar mit Enthusiasmus und grösster Verehrung in Scene gesetzt und das Grab durchsucht; man entnahm ihm einen Haufen Knochen und sandte sie hin, um den Saal des Palazzo Comunale damit zu schmücken,[1] und der erste Schädel, den man fand, wurde mit zartester Sorgfalt betrachtet, geprüft und gewogen in den Händen aller der anwesenden Hamlets und schliesslich nach Modena geschickt. In dem Grabe befanden sich sicherlich noch andere Schädel, aber es war nicht nöthig, sie mit den anderen Knochen heraus zu nehmen, um nicht Zweifel aufkommen zu lassen. Man fingirte die Auffindung des Skelets des Malers allein und seine Gebeine

[1] Diese traurigen Knochen wurden im Jahre 1880 in die Fundamente des Denkmals eingemauert, welches man dem Allegri in Correggio errichtete.

wurden gleichmässig zwischen Correggio[1] und Modena vertheilt, das heisst, der Schädel[2] kam in die herzogliche Stadt und die übrigen Knochen blieben in seiner Vaterstadt.

Aber die unwürdige und thörichte That, die Ercole III. ausführen liess, hat ihre gerechte Strafe durch die Entdeckung der abgedruckten Urkunden gefunden und durch die anatomische Prüfung des Schädels, aus der hervorgegangen ist, dass er einer Frau von höherem Alter angehört habe.

Wie schlecht und indiscret ist doch die alles erforschende und richtig stellende Kritik! Ohne ihre Neugier würden wir vielleicht noch jetzt Correggios Züge in dem Antlitze eines Priesters bewundern und seine Hirnschale im Schädel einer zahnlosen Greisin verehren. Die Rhetorik allerdings hätte dagegen ein weiteres Feld zur Entfaltung ihrer geistreichen Uebungen! Es freut uns, dass bei diesem Verbrechen der Täuschung und Entweihung die Mitbürger unseres Malers nicht als Mitschuldige auftreten. Es wäre schade, wenn auch nur der kleinste Flecken das reine Bild ihrer Hingebung für ihn trübte. Sie sahen voller Stolz die Entwickelung seines Talentes, trugen ihm die ersten Arbeiten auf, boten ihm den Frieden seiner letzten Jahre und erhoben später in würdigster Weise gegen den Betrug, durch den auf herzoglichen Befehl die Originale seiner Werke durch Kopien ersetzt wurden, Einspruch. Diese Thatsachen und die eingetretenen Ereignisse lassen es auch verzeihlich erscheinen, wenn durch ihre Schuld so viele Pläne zur Errichtung eines würdigen Denkmals zu nichte wurden.

Wir sahen schon, dass im Jahre 1612 ein erster Appell an die Correggesen erging und dass erst fünf und dreissig Jahre später Conti, obwohl er in Rom lebte, daran dachte, die Gedenktafel, die wir erwähnt haben, anfertigen zu lassen. Im Jahre 1682 wurde „beim Klange der Glocken“ der Gemeinderath zusammenberufen, um über den Vorschlag zu berathen, Correggio ein marmornes Denkmal zu widmen. Drei Jahre verstrichen indessen, bevor man die Erlaubniss zur Aus-

[1] Er wird noch heute in der Segreteria des R. Istituto di Belle Arti in Modena aufbewahrt. Warum schickt man ihn nicht nach Correggio zurück und setzt ihn in irgend einem Grabmal in der Kirche S. Francesco bei?

[2] Bigi, a. a. O. 98.

führung erhielt,[1] und weitere zwei Jahre bevor Giovanni Martino Baini die Zeichnungen und den Wortlaut des Kontraktes vorlegen konnte.[2]

Dennoch blieben die vielen Zusammenkünfte, Reden und Bemühungen ohne Erfolg!

Girolamo Tiraboschi erzählt uns, dass der Padre Resta, empört über diese Langsamkeit und Nachlässigkeit der Correggesen bei der Ausführung eines Denkmals für den Künstler, der ihre Stadt berühmt gemacht hatte, es auf sich nahm, „selbst die Kosten für ein schönes Monument zu tragen und dass er dazu das Geld anwenden wollte, das er aus dem Verkaufe vieler Zeichnungen lösen würde, die er von Correggio zu besitzen glaubte. Er hatte schon für den Preis von vierzig römischen Scudi die Büste anfertigen lassen, mit der das beabsichtigte Monument geschmückt werden sollte. Obwohl es ihm nicht gelang, die Zeichnungen zu verkaufen und er selbst nicht im Stande war, die nöthigen Ausgaben zu bestreiten, war er nichts desto weniger bereit, diese Büste nach Correggio zu schicken. Aber wahrscheinlich unangenehm berührt davon, dass die Correggesen sich nicht dazu entschlossen, das auszuführen, was ihm selbst nicht möglich war, änderte er seinen Entschluss und sandte im Jahre 1708 die Büste an den Monsignore Resta, Bischof von Tortona.“[3]

Es wäre nutzlos, die anderen Tafeln und Büsten aufzuzählen, die an verschiedenen Orten zu Ehren Correggios errichtet worden sind. Wir brauchen nur zu erwähnen, dass man ihm im Jahre 1870 auf dem Platze von Parma eine von Agostino Ferrarini ausgeführte Statue errichtete, und dass im selben Jahre in Correggio ein Comité zusammentrat, „um ein grosses Unrecht gut zu machen, die Schmach einer langen Undankbarkeit, eine Schuld, die jeder ehrliche Bürger mit empfinden müsse.“

---

[1] Archivio Comun. di Correggio. — *Registro degli Atti del Consiglio Comunale dal* 1647—1694.

[2] Pungileoni, III, 46. — Auf der Spitze des Denkmals sollte ein Wappen mit einem Sinnspruch zu sehen sein. Vielleicht dasjenige der Gemeinde; Domenico Manni veröffentlicht jedoch ein angebliches Wappen Correggios, das sich in Parma bei dem March. Alfonso Tacoli-Canacci befand. Es ist darauf ein Pferd abgebildet. *Osservazioni storiche circa i sigilli antichi.* Tom. XXIX, 75 (Firenze, 1784). In diesem Bande ist eine biographische Skizze über Correggio enthalten, von einem anonymen Verfasser und mit dem Datum des 2. März 1716.

[3] VI, 299.

Und dieses Mal krönte der Erfolg die Wünsche. Durch eine öffentliche Subskription kam eine Summe zusammen, die hinreichte, um von einem berühmten Künstler, Vincenzo Vela, die schöne Statue ausführen lassen zu können, die endlich am 17. Oktober 1880 in Correggio, seiner Heimath, enthüllt wurde.[1]

[1] G. B. Fantuzzi, *Del monumento al Correggio, opera die Vincenzo Vela* (Correggio, 1881) und *Antonio Allegri,* conferenza (Correggio, 1880). — D. G. Cesare Marchi Castellini, *A. A. detto il Correggio, Vincenzo Vela e Luigi Asioli* (Correggio, 1880) etc.



Angebliches Wappen Correggios.



Das Glück. Freske in der Camera di San Paolo. Parma.

XV.

GEIST UND STYL CORREGGIOS.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo. Parma.

SEINE PERSÖNLICHKEIT. — SEINE KÜNSTLERISCHE ABSTAMMUNG. — SEINE COMPOSITIONSWEISE.—VERGLEICH ZWISCHEN CORREGGIO UND MICHELANGELO. — SEINE GEGENSTÄNDE. — DIE SKIZZEN. — DIE ZEICHNUNG. — DIE VERKÜRZUNGEN UND DIE ANSCHAUUNG DERSELBEN. — DIE EMPFINDUNG. — DIE GROSSEN ZEITGENÖSSISCHEN KÜNSTLER. — DAS GEDRÄNGE DER GESTALTEN. — RELIGIOSITÄT UND SINNLICHKEIT. — DIE NOTHWENDIGEN KENNZEICHEN DER KUNST. — CORREGGIOS TECHNIK. — DAS HELLDUNKEL. — DAS LICHT. — DAS COLORIT. — VERWANDTSCHAFT MIT LORENZO LOTTO. — DIE MATERIELLEN HILFSMITTEL. — DER GEBRAUCH DES PINSELS. — DIE CORREGGIOSITÄT UND DIE DÄMONISCHE MACHT.

Wir wissen, dass Ortensio Landi der Erste war, der auf die grosse künstlerische Persönlichkeit Correggios aufmerksam machte. Dass die Kritik sich so lange in Unsicherheit über seine Lehrer befunden hat und erst kürzlich nach langem Schwanken im Stande gewesen ist, die Schule, der er angehört, festzustellen, beweist besser als irgend eine Versicherung aus alter oder neuer Zeit, dass in seiner Kunst die

individuellen Elemente das Erlernte überwiegen. Wenn wir den Entwickelungsgang der anderen grossen italienischen Maler in Betrachtung ziehen, finden wir sogar, dass es Wenige von ihnen wie Correggio verstanden haben, ihre eigenthümlichen Anlagen in so hohem Maasse auszubilden und die Welt der Dinge in einer so besonderen Weise und in so ganz eigenartigem Lichte darzustellen. In dieser Hinsicht ist er in der That nur mit Leonardo und Michelangelo zu vergleichen, und vielleicht fällt dieser Vergleich noch etwas zu seinen Gunsten aus, denn sicher sind die Einflüsse der toskanischen Kunst, besonders Verrocchios auf Leonardo und die der Kunst Jacopos della Quercia, Donatellos und Luca Signorellis auf Michelangelo viel fühlbarer als die Einflüsse der Ferraresen und Mantegnas auf Correggio. Raffael und Tizian brauchen hier gar nicht in Betracht gezogen zu werden, weil die Entwickelung der Formeln, die zu ihrer Manier führten, klar und bekannt sind.

Wieviel hat man dagegen über die künstlerische Entwickelung Correggios gestritten! Lange Zeit rechnete man ihn zur lombardischen Schule und glaubte, dass er mit Leonardo in Beziehung stehe, dann brachte man ihn vermittelst einer Veränderung der historischen Daten nach Mantua, in vollständige Abhängigkeit von Mantegna, dann erklärte es der akademische Klassicismus für undenkbar, dass er sich dem Einflusse der römischen Vorbilder, d. h. Raffaels, Michelangelos und der Werke der Antike, entzogen haben sollte, dann endlich kam man durch eine kühne, glückliche Erkenntniss dahin, den Einfluss aller dieser Schulen abzuleugnen, um ihn der ferraresischen zuzutheilen. Allerdings hat Correggio die ganze Energie dieser Schule in sich aufgenommen und sie durch das Studium der grossen Werke Mantegnas noch verstärkt, um sich dann zu freiem, herrlichem Fluge zu erheben. Jene Einflüsse waren aber nur ein kräftiger Stützpunkt, von dem er sich aufschwingen konnte, um wie auf Flügeln dahin zu schweben. In der That muss man, um jene Einflüsse zu entdecken, seine Werke bis in die kleinsten Theile analysiren, man muss sie in den engen Grenzen eines Farbentones, einer Falte oder eines Typus suchen. Diese Nachforschung, die in den reifen Arbeiten eine Unmöglichkeit wäre, ist schon bei den Jugendwerken schwierig, weil die als traditionell oder schulmässig zu bezeichnenden Züge schon mit einem eigenartigen Ausdrucke verschmolzen sind.

Es scheint, als ob diese Unabhängigkeit Vasari irre gemacht hätte, so dass er nicht gleich die Möglichkeit einsah, ihn in die emilianische Schule einzureihen. Bevor er diese Gegend vollständig kennen gelernt und die Werke Correggios studirt hatte, war er unzweifelhaft der Ansicht gewesen, dass die Kunst dort ruhig in den quattrocentistischen Formeln weitergeschafft hätte und dass ihre Entwickelung nicht über die Werke Francias und Costas hinaus fortgeschritten wäre. In der Anschauung Vasaris, der in Rom oder Florenz lebte, war die Kunst der emilianischen Schulen veraltet. Das zeigt die von ihm erwähnte Legende, dass Francia sich bis zu Tode betrübt hätte, als er in der *h. Cäcilie* von Raffael die Verurtheilung seiner Kunst erblickte, und noch deutlicher eine Bemerkung, in der er seine Verwunderung nicht verhehlen kann, dass Correggio sich vollständig „der modernen Manier" angeschlossen habe.[1] Diese Thatsache war ihm so unerwartet, dass er es beklagte, dass der Maler nicht in Rom gewesen sei, wo „er Wunder gethan und Manchem, der in seiner Zeit für gross gehalten wurde, zu schaffen gemacht hätte."

Vasaris Bedauern ist natürlich von allen denen nicht getheilt worden, welche glaubten, dass die Originalität Correggios zum grössten Theile eine Folge der Isolirung, in der er gelebt hat, gewesen sei. Man hat deshalb auch angenommen, dass der Einfluss Michelangelos verhängnissvoll für ihn geworden wäre, und zum tausendsten Male hat man auf den Einfluss Michelangelos auf Raffael hingewiesen, wobei man, ebenfalls zum tausendsten Male, wieder vergessen hat, dass Raffael vor Allem ein assimilirendes Talent war. Wir meinen, die Kritik sollte endlich einmal von diesem leichten Spiel mit Hypothesen und bedingungsweisen Rückbeziehungen ablassen. Correggio hätte bei seinem starken Individualismus seine künstlerische Eigenart nicht leicht verändert, vielleicht hätte er sogar bei vielen die Einwirkungen der Michelangelesken *Furchtbarkeit* zu mildern vermocht. Die grossen geistigen Mittelpunkte vermögen es wohl, die sich assimilirenden Talente zu fördern oder zu verderben, aber nicht jene, die sofort eine besondere künstlerische Empfindung zum Ausdruck bringen. Aber wozu sollen wir noch weiter bei diesem Punkt verweilen? Bei den Entschlüssen der Menschen wirken eigenthümliche Geistesrichtungen mit und er

[2] *Vite* IV, 110.

gelangte in der That auf die *höchste Höhe* ohne nach Rom gegangen zu sein.

Es ist indessen sicher, dass er in Parma, fern von den unmittelbaren Einflüssen der antiken und modernen Welt, die in Rom übermächtig wirkten, besser seine Natürlichkeit bewahren und ganz frei Vorwürfe behandeln konnte, die seinen Anlagen entsprachen, d. h. komplicirt in der technischen Darstellung und mit einer grossen Fülle von Gestalten, mit grosser Kühnheit der Verschlingungen und grosser Sicherheit der Verkürzungen ausgeführt waren, aber einfach im Entwurf und einheitlichen Ideen entspringend.

Seine Compositionen verfolgen niemals eine hohe Entfaltung von Gedanken und Handlungen. Das Leben, das er in jedem Werke zur Darstellung bringt, ist nicht durch grosse Contraste leidenschaftlich erregt, sondern entwickelt sich harmonisch, höchstens ein wenig durch die Abstufungen eines gleichen Empfindens bewegt, und bleibt vollständig in den Grenzen der realistischen und historischen Beziehungen.

Leonardo brachte im Abendmahl die verschiedenen menschlichen Empfindungen, die der göttlichen Ergebung Christi gegenübergestellt sind, zum Ausdruck. Raffael fasste den Geist des päpstlichen Hofes der Renaissance in seiner wunderbaren theologischen und humanistischen Thätigkeit in den Gemälden der Stanzen zusammen; darum stellte er der *Disputa* die *Schule von Athen* gegenüber. Die Composition war mitunter sehr einfach, aber der geistige Sinn sehr tief. Bei Correggio sind die Gestalten mit mehr Bewegung und Lebhaftigkeit zusammengestellt oder zusammengedrängt, aber alles geht von einer Grundidee aus, von einem einzigen Gedanken. Hier sind keine verschiedenen Motive in einander verflochten, sondern ein einziges Motiv wird von tausend süssen Stimmen gesungen. In der Kuppel von S. Giovanni Evangelista ist es der Erlöser, der zwischen den Aposteln aufschwebt, in der des Domes die Jungfrau, die zwischen Engeln und Heiligen sich in die Höhe schwingt. Auch in diesen beiden gewaltigen Werken ist es die Grösse des *Malers*, die imponirt und Bewunderung erregt, während der Gedanke ein ganz einfacher, sofort zu erfassender bleibt.

Der Unterschied scheint noch grösser, wenn man Correggios Werk mit dem Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle vergleicht, wo das

Leben in seiner ganzen ernsten und verhängnissvollen Bedeutung, vom Schöpfungstage bis zum jüngsten Gerichte mit einer Art poetischer Vertiefung erforscht und erfasst ist, die zwischen biblischem und Danteschem Geiste hin und her schwankt.

Correggio hat jedoch mit Michelangelo die unmittelbare Auffassung seines Vorwurfes als Form gemeinsam. Bei Beiden ist der Gedanke von vornherein nicht nur ein psychischer, der dann mit Mühe und Arbeit mit Formen bekleidet wird, sondern er entsteht und entwickelt sich zugleich mit der plastischen Darstellung durch die mächtige Vorstellungskraft der Effekte und durch die meisterhafte Sicherheit der Hand. Alle Eindrücke, die ihre Seele empfängt, sind schon künstlerisch gestaltet. Hieraus entspringt die Individualität und Ursprünglichkeit des Styles. Jeder von ihnen lässt seinem Temperament und seiner besonderen Manier entsprechend die Gestalten aus seinem Geiste entstehen, verleiht ihnen besonderen Charakter, der zeigt, dass sie wohl der Natur nachempfunden, aber nicht durch unmittelbare Unterstützung von Modellen entstanden sind. Hierin liegt auch die Erklärung der Thatsache, dass keiner von ihnen Bildnisse gemalt hat, weder als einzelne kleine Bilder noch in die grossen Gemälde eingefügt, wie es Tizian, Raffael und viele Andere zu thun pflegten. Dass die Correggioschen Typen nicht direkt nach der Wirklichkeit entstanden, sondern erst durch seine Seele gingen und idealisirt daraus hervorkamen, scheint uns zum kleinen Theile auch eine *ethnologische* Beobachtung zu beweisen. Während wir auf den Strassen von Parma oft charakteristischen Erscheinungen begegnen, die an die Gestalten des genialen Parmigianino und Anselmis erinnern, treffen wir niemals correggeske Typen.

Man findet einen solchen ursprünglichen Zusammenhang zwischen der Form und dem Gedanken, gerade vermöge ihrer Gestaltungskraft, bei keinem Meister der Renaissance so wunderbar ausgedrückt wie bei Michelangelo und Correggio.

Aber (es braucht nicht erst gesagt zu werden) diese aus dem Innersten entspringende künstlerische Kraft, die beiden Helden gemeinsam war, hat nicht die geringste Aehnlichkeit ihrer Schöpfungen zur Folge gehabt. Zu viele andere Elemente kamen hinzu, um sie zu trennen; der Eine grossartig, gedankenreich, streng, der Andere einfach, klar und heiter.

In der gemässigten Menschlichkeit, in der er den nackten Körper darstellt, im Glanze des Kolorits wird Correggio den Vorrang vor Buonarroti behaupten, in der leichten Ungezwungenheit der Bewegung und der Durchsichtigkeit der Farbe Raffael übertreffen, aber er wird ihnen immer nachstehen müssen in Bezug auf die abwechselungsvolle und gedankenreiche Auffassung und die feierliche, vielseitige und ausdrucksvolle Grossartigkeit der Compositionen.

Wenn man aber dieses Alles auch zugiebt, d. h. die absolute Einfachheit der correggesken Entwürfe anerkennt, so muss man doch zugestehen, dass er sie mit meisterhafter Idealität auszuführen wusste und fast immer mit ungewöhnlicher Originalität und Breite der Linien.

Dennoch hat es Leute gegeben, die ausser der Grossartigkeit in den Correggioschen Compositionen auch die Harmonie vermissten. Vielleicht haben sie ihm seine Unabhängigkeit von den traditionellen symmetrischen Formen oder wenigstens von der akademischen Ehrbarkeit nicht verzeihen können![1] Cochin warf ihm auch vor, dass er die Figuren der Apostel in der Kuppel von S. Giovanni zu gross gemacht und also nicht berechnet hätte, dass die Kuppel selber dadurch kleiner erscheinen würde. Aber der französische Reisende bedachte nicht, was Correggio sehr wohl berechnet hatte, dass sie bei der Dunkelheit der schlecht beleuchteten Kirche unsichtbar geblieben wären, wenn er sie kleiner gemacht hätte.[2]

Es ist wahr, dass Correggio vor Allem *Maler* war, und unter den grossen italienischen Künstlern ist er auch der Maler par excellence. Aber die Erkenntniss dieser Wahrheit braucht nicht zu einer übertriebenen Missachtung seiner sonstigen Verdienste zu führen. Weiterhin wird von seiner Zeichenkunst die Rede sein. In Bezug auf seine Compositionen ging man so weit, sie „*wenig interessant*“, ja sogar „*keine einzige wirklich schön*“ zu nennen, und fügte noch hinzu, dass er „seine Gruppen gut zusammengestellt, aber seine Gemälde mehr um des schönen Effekts des Helldunkels wegen ausführte, als um des richtigen Ausdrucks der Dargestellten willen.“

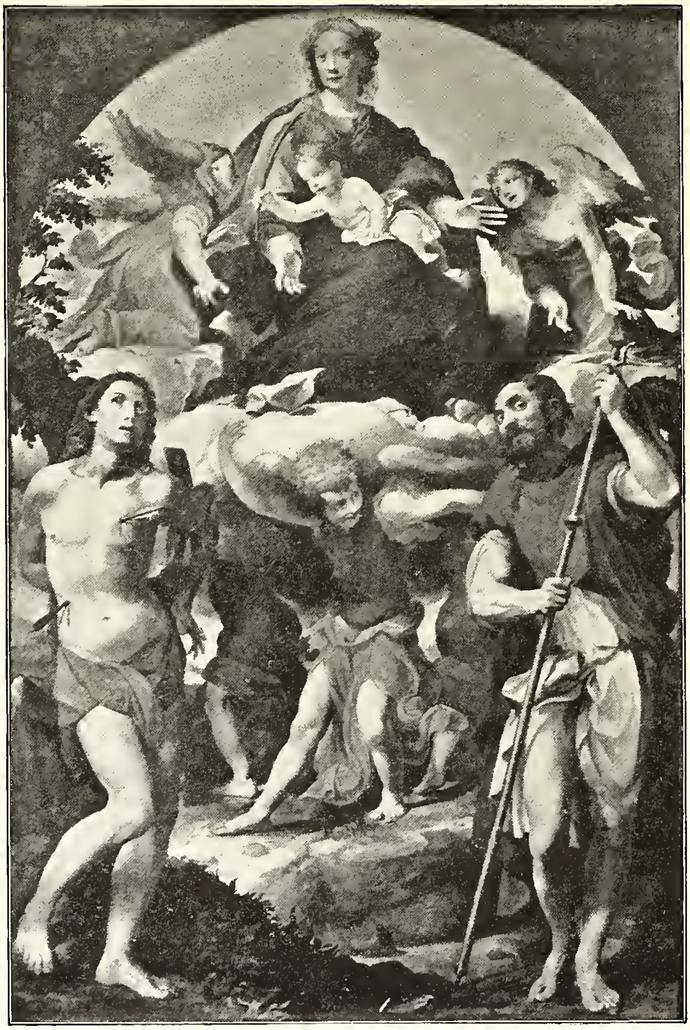
So wurde Correggio der Vergötterung Raffaels geopfert!

---

[1] Mengs, *Opere*, I, 183.

[2] *Histoire des peintres de toutes les écoles* (Paris, 1876) — *Le Corrège* par Paul Rochery.

Man dachte nicht an die wohl abgewogene und strenge Vertheilung der Kirchenväter und Evangelisten in den Zwickeln der Kuppel von S. Giovanni oder an die der Apostel in der Wölbung darüber,



Madonna und Kind, mit den hh. Sebastian und Rochus.
Von Anselmi. Parma. Gallerie.

nicht an die Lünette in derselben Kirche mit dem Evangelisten auf Pathmos, der so wundervoll in der ganzen Zusammenwirkung der Linien ist, vergass, dass die *Madonna mit dem h. Hieronymus* und die *Nacht* als ein Triumph bezeichnet werden müssen in ihrer Originalität, die im Gegensatze steht zu der veralteten, wenn auch neu belebten Gruppirung der Heiligen in seinem ersten und seinem letzten Gemälde, dem h. Franciscus und dem h. Georg.

Es ist klar, dass er nicht, wie behauptet wird, nur den malerischen Effekt im Auge hatte, sondern dass ein deutlich erkennbarer einheitlicher Gedanke ihn bei allen seinen künstlerischen Entschlüssen leitete. Dies zeigt sich auch deutlich darin, dass er die Nothwendigkeit empfand, allen Personen eine Thätigkeit zu geben und keine zwecklosen unbeschäftigten Gestalten in seinen Bildern anzubringen. Er verstand es meisterhaft, einem Bilde durch geschickte Stellungen der Personen eine einheitliche Stimmung zu geben, und dies muss um so merkwürdiger

erscheinen, als die Kunst zu seiner Zeit mit der Darstellung der Schönheit mehr die Harmonie der Linien als die des geistigen Gehaltes zu erreichen strebte. Die Zahl der nur des Effekts wegen vertheilten Füllfiguren in den grossen Werken seiner Zeit ist unendlich. Bei Correggio dagegen bewegt sich Alles. Der h. Joseph ist nicht mehr der gewohnte melancholische und schweigsame Eindringling, er lebt und nimmt an der Freude der Jungfrau Theil, pflückt Datteln für das Kind oder arbeitet abseits, die Engel geben sich nicht mehr der Beschaulichkeit oder stillen Zerstreuungen hin, sondern suchen das Christkind zu erfreuen, blättern in Büchern, bieten Früchte dar oder helfen den Heiligen, indem sie die Zweige der Obstbäume herabbiegen oder den Esel an den Baumstamm festbinden. Die fröhlichen Putten, die überall sich herumtummeln, mühen sich bald, Modelle von Städten, Bücher, Bischofsstäbe und Bischofsmützen zu halten, bald spielen sie herum, untersuchen neugierig die Salbenbüchse der h. Magdalena oder legen die Waffen des h. Georg an.



Die Madonna mit dem h. Zacharias. Von Parmigianino. Florenz. Uffizien.

Es ist klar, dass dieses intensive Leben, das harmonisch in allen Theilen zum Ausdruck kommen musste, ein mehr geistiges als technisches Element in die Composition brachte, und dass der Wunsch, es zu erreichen, in dem Künstler ebenso lebendig war, wie die Sorge um den malerischen Effekt.

Es scheint daher fast, als ob die Kritik mitunter die Schönheit und Harmonie der Composition mit der Breite und Vertiefung der

Gegenstände verwechselt habe. Die Ideen, welche die Seelen an einem Hofe, wie dem römischen erregten, die Schöpfungen Michelangelos und Raffaels sind sicherlich von höherer Bedeutsamkeit und haben eine viel intensivere geistige Arbeit verlangt.



Die Verkündigung. Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Neapel. Museum.

Der malerische Charakter der Kunst Correggios offenbart sich dagegen viel deutlicher in seinen Zeichnungen. Der Künstler hat in ihnen nie oder beinahe nie eine feine und sorgfältige Durchführung der Einzelheiten oder eine gewissenhafte und strenge Zeichnung der Umrisse erstrebt, sondern einfache Eindrücke festzuhalten gesucht, zu dem doppelten Zwecke, die Vertheilung der Figuren und die Wirkung von Licht und Schatten zu studiren. Ursprünglich sind sie allerdings nicht sehr hoch geschätzt worden. Vasari, der einige besass, schrieb: „Wenn Antonio seine Werke nicht in der Vollkommenheit ausgeführt hätte, wie wir sie erblicken, so würden ihm seine Zeichnungen (obgleich sie auch die gute Manier, die Anmuth und Gewandtheit des Meisters zeigen) nicht den Namen unter den Künstlern verschafft haben, den er seinen ausgezeichneten Bildern verdankt."[1] Natürlich stieg mit der Verbreitung des Ruhmes unseres Meisters auch die Nachfrage nach ihnen und ihr Werth. Im Anfange des XVIII. Jahrhunderts schrieb Giuseppe Pinacci: „Was die

[1] *Vite*, IV, 113.

Zeichnungen betrifft, so werden alle die von ersten Meistern geschätzt, zur Vervollständigung der Reihe d. h. alle antiken; zum Vergnügen und Studium aber nur die seit Mantegna, und die geschätztesten sind die von ausgeführten Werken, und wenn sie wohl erhalten sind. Was nun die Studien betrifft, wie Gewänder, Füsse, Hände und andere nur angedeutete Dinge, so sind sie, wenn sie auch von bedeutenden Männern stammen, doch nur Studien für Maler und nicht besonders hoch geachtet, und zwar giebt es nur drei Künstler, von denen jede wirklich echte Zeichnung geschätzt wird, erstens ihrer Seltenheit wegen und dann wegen des grossen Namens ihrer Urheber, und dies sind Michelangelo, Raffael und Correggio. Jedes Stückchen Papier von ihnen ist werthvoll."[1]



Madonna und Kind mit Heiligen.
Von Giorgio Gandino del Grano. Parma. Gallerie.

Beinahe zur gleichen Zeit rief Zanetti bei der Besprechung der Zeichnungen eines Kunstliebhabers aus: „Sie mit ihrem feinen Geschmacke werden beim Anblicke dieser bis in den Himmel erhobenen und gepriesenen Zeichnungen finden, dass es sich um Dinge handelt, die einen Werth von zwei Bajocchi besitzen, die man aber durch tausend Schwüre und Meineide gern zu Tizians, Correggios und Raffaels stempeln möchte."[2] Diese Aenderung der Schätzung wurde aber auch herbeigeführt durch eine neue Richtung der Forschung und durch neue Gesichtspunkte,

[1] Bottari, II, 121.

[2] Bottari, II, 133.

welche die alten Sammler, die Zeichnungen nur als Mittel zum Studium ankauften, nicht gekannt hatten. Der Wunsch, Zeichnungen zu erwerben, in der Absicht, aus ihnen die ersten Gedanken des Künstlers und die Abweichungen, die er später eingeführt hat, kennen zu lernen, d. h. ihn bei dem Fortschreiten seiner Arbeit zu beobachten, macht sich erst im XVII. Jahrhundert geltend und muss sicher zu den Vorzügen dieses Jahrhunderts gerechnet werden, das ebenso viel Kunstverständniss besass wie es grosse Künstler aufzuweisen hat. In einem bisher unbekannten kleinen Büchlein sagt der Jesuit Annibale Leonardello, durch einen Pliniusschen Gedanken angeregt: ,,Die Gemälde, die bedeutende Künstler unvollendet gelassen haben, werden hoch geschätzt und besonders beachtet, weil man in ihnen das entdeckt, was später nicht in Farben ausgedrückt wurde, sondern in der Einbildungskraft der verstorbenen Maler blieb. Diese skizzirten Bilder mit den unvollkommenen Linien, diese unterbrochenen Zeichnungen geben uns einen Einblick in das Schöne, das die geschickte Hand für die Vollendung des Werkes plante, und machen die verborgenen Gedanken klar, die dem Pinsel bis zur vollen Durcharbeitung zu bringen nicht vergönnt war.“[1]

Aber die Nachlässigkeiten in seinen kleinen Skizzen und Erinnerungen, welche häufig genug durch die Züge unmittelbarsten Lebens und bezaubernder Kraft aufgewogen wurden, sind ihm lange nicht so sehr vorgeworfen worden, wie die Art seiner Zeichnung in seinen grossen Werken. Vasari beschuldigt in der ersten Ausgabe seiner *Vite* Correggio indirekt nicht *profondamente* gezeichnet zu haben, denn er sagt, wenn seine Zeichnung so gut gewesen wäre wie seine Farbe, dann *würde er die Erde mit Erstaunen erfüllt und die Bewunderung des Himmels erregt haben*. Lodovico Dolce spricht sich noch deutlicher darüber aus: ,,Es ist wahr, dass er ein besserer Kolorist als Zeichner war.“[2]

Dieses Urtheil wurde von der Mitte des Cinquecento an fortwährend verbreitet und bei den Wiederholungen übertrieben bis zu Sandrart und Mengs hinauf, der sagte, dass die Zeichnung Correggios grossartig und anmuthig, aber wenig korrekt gewesen sei.[3]

[1] *Le vere sorti* (Venezia, 1684) p. 337.

[2] *Dialogo sulla pittura intitolato l'Aretino* (Venezia 1557) p. 63.

[3] *Opere*, I, 51.

Es ist aber merkwürdig, dass die, die ihm diesen Vorwurf gemacht hatten, später fast immer in gewissem Sinne bereut zu haben scheinen, diese Anklage ausgesprochen zu haben! Vasari unterdrückt in der zweiten Auflage seines Buches die harten Anspielungen und Mengs erklärte schliesslich, dass der gegen unseren Maler erhobene Vorwurf geringer Genauigkeit in der Zeichnung, streng genommen, *falsch* sei. „Es ist allerdings wahr, dass er nicht in der Form so einfache Gegenstände wählte wie die Antiken, die Muskulatur nicht so deutlich hervortreten liess wie Michelangelo, nicht so viel bewussten Prunk mit der Kenntniss des Nackten trieb, wie die florentiner Schule, aber abgesehen hiervon zeichnete er die Gegenstände, die er zur Darstellung bringen wollte, äusserst korrekt, und keines der wirklich von ihm herrührenden Werke bietet irgend welchen Anhaltspunkt für den Vorwurf der Ungenauigkeit in der Zeichnung."[1]

Nicht in derselben Weise können wir bei Dolce solche Widersprüche nachweisen, aber wenn ein Schriftsteller, sei es auch aus dem goldenen Zeitalter des Cinquecento, sagt, dass Correggio Giulio Romano höchstens im Kolorit und durch die Anmuth überträfe, dann können wir seine Ansicht ohne Weiteres auf sich beruhen lassen und müssen nur dagegen protestiren, dass man die herrlichen Apostelgestalten Correggios mit den harten, verzeichneten, schwerfälligen und langweiligen Riesenfiguren Giulios in Mantua in Vergleich stelle.

Man könnte vielleicht hie und da Ausstellungen machen wegen der grösseren oder geringeren Vollendung einzelner Theile einiger Figuren und z. B. den linken Arm des die Madonna krönenden Erlösers und den rechten der Danae zu klein finden, aber wenn es der Zweck der Kritik wäre, einen Künstler nicht nach dem Gesammtwerth seiner Werke, sondern nach mit der Laterne gesuchten Kleinlichkeiten zu beurtheilen, dann würde kein Einziger vor ihr bestehen, weil Niemand auf der Welt ohne Fehler ist; nur die Rhetorik darf sich erlauben, Andrea del Sartos Werke für „fehlerfrei" zu erklären.

Der Vorwurf wird noch ungerechter, wenn man nicht nur die theilweise Schwäche gewisser Einzelheiten und die Unklarheit gewisser Verkürzungen und Verschlingungen anführt, sondern auch die Unbestimmtheit der Umrisse und die Freiheit der Linien ohne gesuchtes

[1] II, 183.

anatomisches Studium und ohne peinliche Durchführung des Profils für Zeichenfehler nimmt. Wenn man dagegen, wie man zu thun verpflichtet ist, die gründliche Kenntniss des menschlichen Körpers, die Correggio in den freiesten und eigenthümlichsten Bewegungen und den neuesten Stellungen seiner Gestalten bekundet, in Betracht zieht und beobachtet, mit welch' unendlicher Mannigfaltigkeit er die Probleme der Bewegung der Extremitäten löst, in tausenden der verschiedensten Stellungen und Ansichten von Händen und Füssen, dann muss man in der That staunen und zu der Ueberzeugung gelangen, dass nicht einmal Michelangelo sich so viele Probleme gestellt und siegreich gelöst hat.

In der That ist die Bewunderung so gross gewesen, dass sie zur Entstehung einer Legende Anlass gegeben hat. Scannelli, der sie zuerst erwähnt, sagt, dass zu seiner Zeit das Gerücht gegangen sei, dass Correggio sich von einem Freunde kleine plastische Modelle habe anfertigen lassen, und dass er nach diesen die Verkürzungen gemalt habe. Das Märchen wurde geglaubt und in der Folge mehrfach wiederholt. Der Bildhauer, den Scannelli einfach einen „intimen Freund" nennt, „der in jener Zeit ziemlich gut in Relief arbeitete,"[1] wurde nicht lange darauf mit vollem Vor- und Zunamen als Antonio Begarelli bezeichnet![2] Ratti seinerseits schmückte diese Erzählung so aus, dass nicht viel daran fehlte, dass man Begarelli für den Schöpfer der Domkuppel erklärt hätte! „Für alle Figuren — sagt er — machte er Correggio bekleidete Thonmodelle in Relief und konstruirte ihm sogar den um die Kuppel herumlaufenden Fries, damit er in allen Dingen die strengste Wirklichkeit wiedergeben könnte." Aber noch nicht genug damit. Der Maler Giuliano Traballesi (der zwischen 1727 und 1812 lebte) soll, ebenfalls nach Ratti, als er in Parma studirte, eines dieser Modelle unter der Decke der Kuppel gefunden haben!"[3]

Wer beobachtet, wie sich die Fähigkeit, die Verkürzungen zu beherrschen, nach Mantegnas Beispiel schon in den ersten Werken unseres Meisters offenbart, wie sie sich nach und nach in den Bildern

[1] *Microcosmo*, 275.

[2] Mengs, II, 140 u 160; — Tiraboschi, 246 u. 319. — Pungileoni, I, 157, 171—73, 222 etc.

[3] Ratti, 71—72.

und Fresken entwickelt und vergrössert, die der Domkuppel vorangingen, wer bedenkt, wie auch nicht eine der hundert und aber hundert Figuren der anderen gleich ist und vor Allem, von wie grosser Bedeutung das Helldunkel und die Abstufung der Farben für die Erreichung der Wirkung sind, der muss sich wirklich wundern, dass die kindische Fabel von den Thonmodellen, die reichlich hundert Jahre nach Correggios Tode zuerst vielleicht nur als Hypothese auftauchte, sich verbreiten und sogar von Künstlern für wahr gehalten werden konnte!

Es ist indessen sicher, dass er bei der Lösung des verwickelten Problems der Bewegungen überall durch seine grosse Gedächtnisskraft und seinen inductiven Geist unterstützt worden ist. Mit seinem geistigen Auge erblickte er die nie erschauten Verkürzungen, als ob ein Cyklop vor ihm mit mächtiger Hand nackte Körper ergriffen und in die Höhe geschleudert hätte, um ihm Gelegenheit zu geben, ihre Stellungen nachzuahmen. Seine Grösse liegt darin, dass er, wie Vasari sagt, „der grösste Entdecker jeder nur denkbaren Schwierigkeit war.“[1]

Ein wahres Genie ist der Künstler, der das, was er durch das Studium des Wahren gelernt hat, zu idealisiren weiss. Die Natur hat Formen und Töne, die mehr oder weniger mit der menschlischen Seele verwachsen sind. Manche Menschen sehen und hören nur mit den Sinnen, aber behalten nichts, andere behalten etwas, aber vergessen schnell, andere vergessen nicht, aber haben während der Arbeit die Bilder, die in ihrer Seele verborgen ruhen, nicht gegenwärtig. Nur den überlegenen Geistern entgeht nichts. Alle Beobachtungen dringen bei ihnen durch die Sinne in den Geist ein und bewegen sich unausgesetzt voller Klarheit vor ihren Augen, bereit, auf den Ruf des Künstlers ins Leben zu treten. Die Bilder des Lebens sind in solchen Geistern nicht unmittelbar durch das Wort, durch den Pinsel oder durch musikalische Noten eingeprägt, wie in einem photographischen Apparat oder in einem Phonographen, oder wie mitunter bei modernen Künstlern durch die Betrachtung der eckigen Gliederpuppe. Die Bilder dringen statt dessen in ihre Seele, verwandeln sich dort in eine geistige Welt, die in fortwährender Bewegung, in einem fortwährenden Gährungsprozess begriffen ist.

[1] *Vite,* IV, 111.

Wir wissen nicht, ob die Kritik sich jemals kleinlicher gezeigt hat als in dem Geschwätz des Phrasenhelden, der meinte, Dante hätte sich genaue Notizen über seine Beobachtungen der Naturerscheinungen gemacht und diese Zettel vor sich gehabt, um sie gelegentlich in Vergleiche oder bei der Ausführung von Aehnlichkeiten in der *göttlichen Komödie* in Verse zu bringen.

Die Erinnerungen und Bilder durchzitterten Dantes Geist. Sein Werk war ein fortdauerndes Inslebenrufen alles dessen, was die Betrachtung des Universums sein Herz hatte empfinden lassen. Beethoven schrieb, taub geworden, das Wunderwerk der neunten Symphonie, weil die Töne ihm nicht mehr von der äusseren Welt, sondern von der inneren eingegeben wurden, Galileo schien trotz seiner körperlichen Blindheit noch weiter in die Pfade des Himmels vorzudringen, indem er neue Gesetze erkannte.

Dies ist auch der Triumph der Kunst Correggios. Gerade durch die innerliche und psychologische Arbeit wusste er die bescheidensten Gegenstände auf eine lyrische Höhe zu erheben und sich durch sie den Weg zu den höchsten Idealen zu bahnen.

Wenn man sich nun aber wieder zu der Betrachtung der Legende herablassen will, muss man sich wirklich fragen, warum unser Maler die Hilfe Begarellis gebraucht haben soll, wenn er doch, wie dieselben Biographen hinzufügen, selbst auch Bildhauer gewesen ist? Aber die Verwirrung, die zu dieser letzten Behauptung geführt hat, verdient nicht einmal erwähnt zu werden, ebensowenig wie die Ansicht des Padre Resta, der ihn auch als Architekten thätig sein lässt.[1]

Wie man sieht, begnügten sich nicht Alle damit, in Correggio nur den Maler sehen zu wollen. Man bedauerte, mit einem Worte, dass er nicht das Universalgenie anderer grosser Künstler der Renaissance besessen, die ihre geistige Kraft auf allen Gebieten mit Erfolg erprobt haben, wie Leon Battista Alberti, Leonardo und Michelangelo. Correggio dagegen, den die Natur nur zu einem vollkommenen Maler geschaffen hatte, folgte ganz seinem Berufe, ohne sich durch äussere Einflüsse ablenken zu lassen, und war ganz einem einzigen Ziele und Zwecke hingegeben.

[1] Siehe Mengs, II, 140; Tiraboschi, V, 245; Pungileoni, I, 177, II, 196, 206 etc.

Der vorherrschende Gefühlsausdruck in seinen Werken ist die Heiterkeit. Dies schliesst jedoch nicht aus, dass er bei der Darstellung des Schmerzes und des Ernstes nicht ebenso gut, ja vielleicht noch besser sein Ziel erreicht hätte wie die anderen zeitgenössischen Künstler. Die angstvolle Zusammenziehung der Züge der Maria, die schmerzliche Ergebung im Antlitze Christi, der asketische Glaube des h. Placidus, die Begeisterung Johannes des Täufers beweisen es zur Genüge. Aber was er zum vollendeten Ausdruck zu bringen weiss, ist der individuelle Schmerz, aber nicht die Tragik des Vorganges selbst. Ein Kopf, eine Gestalt, ja eine kleine Gruppe tragen den Stempel des Schmerzes, aber die Erregung theilt sich nicht ihrer Umgebung mit. Es scheint, als ob Correggio nicht das Herz gehabt hätte, lange bei traurigen Vorwürfen zu verweilen und versucht hätte, sie so schnell wie möglich aufzulösen. So in der *Kreuzabnahme* und im *Martyrium des h. Placidus*, die, trotzdem sie Gestalten von hervorragend mächtigem Ausdruck enthalten, doch im Ganzen zu den weniger erfreulichen Werken des Meisters gehören.

Aber welcher Schwung, welche Freudentöne, wenn er sich ganz dem triumphirenden Leben, dem Lächeln, der Trunkenheit hingeben kann.

Michelangelo, der immer Grossartige und Ueberlegene, lachte sehr selten und liess auch seine Gestalten sehr selten lachen. Als er die Statue Julius II. vollendet hatte, wurde er gefragt, ob er sie den Segen austheilend oder eine Verfluchung aussprechend dargestellt habe. Seinen hohen und edlen Geist erfüllten die Kämpfe, die zuerst Italien in Stücke zerrissen und dann zur Niederwerfung der Freiheit des Vaterlandes, zur Krönung Carls V. führten, durch die die Knechtschaft Italiens ihre feierliche Weihe empfing, mit Zorn und Verachtung. Er war der Künstler des Ernsten und Erhabenen.

Raffael bringt in der klassischen Ruhe der Formen seinen, von Melancholie verschleierten, engelhaften Charakter zum Ausdruck. Seine Madonnen scheinen häufig das Christuskind mit unendlicher Trauer zu betrachten, als ob sie das schmerzliche Ende schon voraussähen und von der Vision des Calvarienberges beängstigt würden.

Noch grössere Abwechselung der innersten Empfindungen bringt Leonardo, der von der Natur so hoch Begünstigte, zum Ausdruck. Ja ihm vor Allen war die Gabe verliehen, „das Lächeln innerer Glückseligkeit, die Anmuth der Seele darzustellen.“ Aber er wendet Herz und

Geist allen Problemen des Erkennbaren zu, möchte das Universum umfassen; er zeichnet Gebäude, erfindet Maschinen, studirt den Lauf des Wassers, die Bewegung des Lichtes, den Bau der Pflanzen, die



Die Jungfrau und der todte Heiland. Von Correggio. Fragment aus der Pietà. Parma. Gallerie.

Gewohnheiten der Thiere, die Anatomie des menschlichen Körpers, überall und in jedem Dinge sucht er das Schöne und sucht es mit technischer Vollendung darzustellen, gross in der Kunst, erkennt und erklärt er unendliche wissenschaftliche Probleme, „ein Dichter und

Prophet der Aesthetik und der Wissenschaft.“ Aber gerade dieses Universalgenies wegen theilt er seine Thätigkeit in zu viele Dinge und hinterlässt bei seinem Tode nur wenige, technisch und psychologisch herrlich ausgeführte Gemälde, in denen aber nicht so viele Körperbewegungen dargestellt sind und der seelische Ausdruck auch nicht so bis ins innerste entwickelt ist, wie es Correggio gelang.

Die innerliche Freude ist von Correggio in der That mit einem Zauber, einer Vollkommenheit und Ursprünglichkeit dargestellt worden, dass sie sich dem Betrachtenden mittheilt. Schon seit dem XVI. Jahrhundert bekunden dies Vasari, Annibale Carracci, Guido Reni, die meinten, dass seine Kindergestalten mit einer solchen Grazie und Natürlichkeit *athmen, leben und lachen, dass man unwillkürlich mit ihnen lachen muss.*

Diese Fülle von Kindergestalten, die er in jedem seiner Werke dargestellt hat, ist auch nur aus seiner Neigung entstanden, die Freude und Anmuth zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. Keinem Maler ist es daher seitdem gelungen, diese kleinen Geschöpfe mit ähnlicher Natürlichkeit der Formen und des Ausdrucks, mit einer solchen Kenntniss ihrer unbefangenen einfachen oder anmuthig drolligen Stellungen zu malen, wie er es vermochte. Die Paläste und Kirchen von halb Europa wurden von diesen fröhlichen Schaaren bevölkert. In Bezug auf die Putten der Kuppel von S. Giovanni schreibt John Addington Symonds: ,,Correggio hat sie mit verschwenderischer Hand wie lebende Blumen in seinem Wolkenland ausgestreut, weil er nicht im Stande war, eine ernste und feierliche Musikweise aufrecht zu erhalten, sondern durch sein Temperament gezwungen war, seine Melodie mit Läufen und Trillern zu umspielen. Beim Anblick dieser Fresken kam mir der Gedanke, Correggio sei wie ein Mann, der, dem süssesten Flötenspiele lauschend, Phrase für Phrase, wie sie ihm durch den Geist drang, in lachende Gesichter, luftige Locken und wallenden Nebel übertrug. Mitunter drang eine grossartige Kadenz an sein Ohr und dann nahmen St. Peter mit den Schlüsseln oder St. Augustin mit der mächtigen Stirn oder die begeisterten Augen St. Johannes unter seinem Pinsel Form und Gestalt an. Aber die leichten Melodien kehrten wieder und Rosen- und Lilienantlitze blühten wieder für ihn aus den Wolken auf.“[1]

[1] *Sketches in Italy* (Leipzig, 1883) p. 154.

Wir erwähnten schon, wie dieser ungezügelte Ausdruck lebendiger, warmer, mächtiger, schwindliger Freude zu einem Uebermaass der Bewegung, so zu sagen zu dem *lärmenden Gedränge* in der Domkuppel geführt hat. Aber diese Beobachtung darf doch nur als subjectiver Eindruck angesehen werden, denn man kann doch sicherlich Correggio keinen Vorwurf daraus machen, dass er seiner Neigung folgte und seine Fähigkeit, seine *Virtuosität* zum Ausdruck brachte. Michelangelo übertrieb das Anatomische in seinen Bildern, weil er die Nothwendigkeit fühlte, die darin erlangte Vollkommenheit zu zeigen. Für Correggio war daher die Bewegung das, was für Buonarroti die plastische Vollendung war. Er konnte sich allerdings auch nicht enthalten, sie bei den Chiaroscuri anzuwenden, die Statuen oder Gruppen nachahmen sollten, und die bei dieser Gelegenheit ihre „statuarische Unbeweglichkeit" verloren.

Aber das grösste Glück Correggios war, dass er den richtigen Ausdruck für die Lieblichkeit und Grazie fand, ohne die Grenze zu überschreiten und in das Elegante und Gezierte zu verfallen. Der kräftige und gesunde Körperbau seiner Gestalten bewahrte ihn davor, und die tüchtigen Maler der bologneser Schule zeigen, dass sie dies bemerkt hatten, als sie sich dagegen sträubten, Parmigianino mit Correggio zu vergleichen, und fanden, dass er diesem zu *fern* stehe, weil er die Grazie übertrieben und die *Reinheit der Bewegungen und die Schicklichkeit der Stellungen verändert habe.*

Die Uebertragung derselben kleinen Genien aus den heidnischen Darstellungen auch auf die Werke heiligen Inhalts, der bei den Einen wie bei den Anderen vorherrschende Ausdruck sanfter Heiterkeit und die gleiche Ausführung haben Correggio auch den Tadel eingetragen, dass er keinen gebührenden Unterschied zwischen den sündigen Göttern der antiken Welt und den Heiligen der neuen Religion gemacht und ihnen eine zu gleichmässige Lebenslust verliehen habe.

Die Verwirrung der Ausdrücke und die schwache Seite dieses Vergleiches sind einleuchtend.

Allerdings darf man in den Correggioschen Heiligen nicht Tiefe und Echtheit des religiösen Gefühls suchen. Kaum in seinen ersten Arbeiten, auf denen noch der zarte Duft der quattrocentistischen Kunst liegt, ist ein Zug asketischen oder beschaulichen Charakters zu entdecken.

Man könnte allenfalls eine Ausnahme in den Köpfen des h. Placidus und der h. Flavia erkennen, aber nirgends sonst, denn die dramatischen Gestalten selbst, wie auch die ohnmächtige Jungfrau, der todte Jesus und andere mehr erwecken in uns nicht das Gefühl der Anbetung, sondern das der Sympathie und des Mitleids mit dem menschlichen Schmerze. Man kann aber nicht Correggio allein für einen Fehler, oder, besser gesagt, für ein Gefühl verantwortlich machen, das nun einmal die ganze Kunst seiner Zeit charakterisirt, die aus einer ernsten, einfachen und leidenschaftlichen sich in eine sinnliche und höfische verwandelt hatte, vornehmlich durch die tausende von technischen Hilfsmitteln, die sie sich angeeignet hatte. Er war unzweifelhaft in „weltlichem Sinne *heiterer*“ als die anderen Künstler, brachte aber deshalb doch nicht eine skandalöse Neuerung in die Kunst! Das hohe und strenge Ideal Michelangelos und Raffaels, die ernste Grossartigkeit Tizians und Tintorettos, im Gegensatze zu der ungezwungenen Einfachheit, der naiven Natürlichkeit fast aller Correggioschen Gemälde, liessen es als eine Schuld erscheinen, dass er seine Gegenstände zu sehr ins Menschliche übertragen hat, während thatsächlich die ganze damalige Kunst zusammenwirkte, das Christenthum in das Weltliche zu übertragen.

Wenn sich Correggio aber auch in der Auswahl der seinem Geiste angemessenen Vorwürfe weniger als die Anderen an die christliche Empfindung gehalten hat, so wird man doch den Ausdruck seiner Madonnen keineswegs mit denen seiner Nymphen verwechseln wollen, das keusche Lächeln der Jungfrau in dem Gemälde mit dem h. Hieronymus z. B. mit dem sinnlichen der Danae, den ruhigen Schlummer der Zingarella mit dem wollüstigen Schlafe der Antiope. Der Unterschied ist klar und deutlich, aber der wird ihn gewiss nicht sehen, der, nachdem er die Trunkenheit der heidnischen Frauen betrachtet hat, sich den Madonnen zuwendet und, anstatt in jeder von ihnen die gute und sanfte Mutter zu suchen, das mystische und erhabene Geschöpf sehen will, „den festen Schluss des ewigen Rathes“ und die gewöhnliche, unnütze Frage nach dem moralischen Einflusse der Kunst aufwirft.

Die Kunst besteht vor Allem in der Form, und die Sinnlichkeit, die man manchen Malern vorwirft, wie der asketische Geist, den man bei Anderen lobt, sind häufig nur das Resultat des rein malerischen

Typus und der Technik. Wie viel Hymnen hat man zum Preise des sanften und mystischen Ausdrucks der Gemälde des XIV. Jahrhunderts angestimmt! Man hat sich jedoch lange Zeit nicht klar gemacht, dass diese Empfindung einzig und allein in den Formen und dem Kolorit Giottos und seiner Schüler ihren Ursprung hat.

Als die junge Kunst noch nicht verstand, alle die Bewegungen, in denen die mächtige Kunst der Renaissance den menschlichen Körper darstellen sollte, zu erfassen, waren die naiven Künstler durch ihre Unerfahrenheit *gezwungen*, in ihren Gestalten eine gewisse Ruhe, einen idealen Frieden, in ihren, wenn man so sagen darf, *chorartigen Massen* eine religiös harmonische Aufmerksamkeit vorherrschen zu lassen.

Die Künstler, von Masaccio an, würden es für einen Beweis von geringer Geschicklichkeit und von Mangel an Phantasie gehalten haben, zwei gleiche Gestalten darzustellen, Giotto und seine Schüler scheuten sich dagegen nicht, hundert Figuren zu malen, die sich alle nach derselben Seite neigten und die Arme gleichmässig ausgestreckt oder verschlungen hielten.

Auch die Gewänder waren nicht dem Körper entsprechend gefaltet, es machte sogar den Eindruck, als ob unter den Falten keine menschlichen Glieder verborgen wären. Die Figuren nahmen hierdurch einen ganz geisterhaften Ausdruck an, beinahe als ob sie schwebten und die Erde kaum berührten, bereit, sich bei der ersten Aufforderung des Himmels aufwärts zu schwingen.

Die mandelförmig geschnittenen Augen, ohne Augenstern und ohne den Lichtpunkt, der den Glanz und die Wölbung bezeichnet, erscheinen als tiefe, nachdenkliche Augen, in denen der Glaube jeden Wunsch weltlicher Begehrlichkeit erstickt hat.

Die Blässe der Fleischtöne ist durch Uebermalung auf mit Grün präparirten Grundflächen erreicht! Wie viele Leiden scheint sie zu verkünden, durch wie viele im Gebet verbrachte Nächte und strenges Fasten scheinen sie hervorgebracht zu sein!

Wenn nun die Kunst im Trecento mystisch erschien, weil die Unzulänglichkeit der Hilfsmittel, die nur langsam zu erreichen waren, ihr nicht die vollkommene Wiedergabe der Formen und des Ausdrucks gestattete, so ist es ganz natürlich, dass sie, nachdem sie diese erlangt hatte, weltlich wurde.

Das Volk wird allerdings schwerlich ein Bild der Renaissance als ein wunderthätiges verehren. Es sind die byzantinischen Gemälde oder die des Trecento, die der Wahrheit nicht so nahe kommen, ja, die man hässlich nennen kann, die für wunderwirkend gehalten werden. Sie erscheinen den Gläubigen um so wunderbarer, je mehr sie sich von der Wirklichkeit, von den normalen Eigenthümlichkeiten der Männer und Frauen entfernen. In dem was nicht menschlich erscheint, entdecken



Liebesgötter ihre Pfeile schärfend. Von Correggio. Fragment aus der Danae. Rom. Gallerie Borghese.

Viele das Ueberirdische, in dem was nicht natürlich ist, erblicken sie das Göttliche.

Nicht eine von den schönen, blühenden, sanft lächelnden und menschlichen Madonnen der Renaissance und am allerwenigsten die Correggios werden mit so vielen Gebeten und Weihgeschenken geehrt, wie manche von den steifsten und hagersten byzantinischen Figuren oder von den schläfrigen und bleichen Heiligen des Trecento.

Wie könnte man aber auch voraussetzen, dass die *Madonna della Scodella*, oder die mit dem h. Georg jene unbestimmte Empfindung von Melancholie hervorrufen könnte, die den echten Frieden offenbart?

Sie sind nichts anderes als herrliche und liebe Frauen, zärtliche und fröhliche Mütter, die ihren gesunden, heiteren Sohn liebkosen, der mit seinem Spiel beschäftigt ist. Ihr Antlitz verräth nicht durch seine Blässe die Spuren des Schmerzes, es ist, wie Vasari sagte, mit *Pinselstrichen von Fleisch* gemalt. Der Künstler wird die Schönheit anbeten, aber der Andächtige wird kalt bleiben vor diesen Bildern und vor diesen jugendlichen und liebreichen Frauengestalten, die ihm tausend gewohnte Momente des Familienlebens in die Erinnerung rufen.

Natürlich macht sich diese, allen Künstlern der Renaissance gemeinsame Neigung bei Correggio ganz besonders fühlbar durch die Genialität der Typen, die Heiterkeit des Ausdrucks und der Technik; seine Kunst entsprach eben nothwendigerweise den Eindrücken und den Bedürfnissen seiner Zeit, oder vielmehr ihrer innersten logischen Entwickelung. Wir glauben, man sollte endlich einmal aufhören, die Kunst als eine der vielen Kundgebungen *freier Willkür* anzusehen, als ob sie allein aus der persönlichen Initiative entstünde, sondern sollte sie als eine Blüthe betrachten, als eine unbewusste Hervorbringung des menschlichen Geistes, der ebenso wie die Erde seine Jahreszeiten hat.

Das Studium der Formen und der malerischen Eigenthümlichkeiten muss dem Studium des Ausdrucks vorangehen, damit man erkennen könne, wie viel davon unbewusst aus jenen entspringt, ohne absichtlich gesucht zu sein.

Wie Correggio durch seine Gesichtstypen, seine Zeichnung und den Zauber seines Kolorits in der anmuthigsten Weise die heiligen Vorwürfe ins Menschliche überträgt, so vergeistigt er andererseits durch sie die heidnische Sinnlichkeit.

Es lässt sich nicht leugnen, dass im Vergleiche mit den mythologischen nackten Gestalten Correggios die Tizians mit ihren üppigen und kräftigen Formen und der warmen Lebhaftigkeit des Kolorits beinahe gewöhnlich erscheinen.

Correggio dagegen vermag, trotzdem seine Gestalten in ihren Bewegungen und in ihrem Lächeln eine vollständige Hingebung an die Freuden der Liebe, die Wollust und Trunkenheit zeigen, doch eine Sinnlichkeit ohne Verderbniss, eine Sinnlichkeit, die beinahe unkörperlich erscheint, darzustellen. Es ist die jugendliche Anmuth der Gesichter, die unbefangene Grazie der Stellungen, die entzückende,

jungfräuliche Schlankheit der Gestalten, die weiche und zarte Tönung des Fleisches, die in der Jo, der Leda und Danae Mädchenerscheinungen geschaffen haben, die den bis dahin unberührten Körper zum ersten Male der hohen Wonne der Liebe hingeben.

Burckhardt sagt, dass in streng technischer Beziehung Correggio die letzte und höchste Entwickelung der italienischen Malerei repräsentirt.

Was ihn in seiner Manier indessen vor Allen unterscheidet, ist das *Helldunkel*, das darzustellen sich so viele Künstler während des XVI. Jahrhunderts abgemüht haben, und das allein bei Leonardo und Giorgione zu einer hohen Entwickelung gelangt ist. Leonardo übersah in seinem Streben nach unbemerkbaren Abstufungen der Töne und inniger Verschmelzung der Farben beinahe den wesentlichen Charakter der Malerei, die nach seiner Ansicht nicht mehr harter und bestimmter Umrisse bedurfte, um plastisch zu wirken. Auch er versuchte das Spiel der Reflexe zur Darstellung zu bringen, aber es war Correggio vorbehalten, das Helldunkel auch in den Schattenpartien einzuführen, und dadurch eine Durchsichtigkeit zu erreichen, die in den Werken seines grossen Vorgängers fehlt und bei fast allen denen, die ihn später nachzuahmen gesucht haben. Denn die scharfe Abgrenzung des Lichtes gegen den Schatten gewann bald das Uebergewicht und keiner verstand es mehr so wie er, jedem Schatten den richtigen, mit seiner Farbe übereinstimmenden Ton zu geben. Mit wie leichten Abstufungen er in der That die plastische Wirkung zu erzielen wusste, erkennt man bei genauer Prüfung gewisser Tinten und Schatten, die in der chromatischen Farbenscala anderer berümter Künstler (wir erinnern an Leonardo selbst und an Raffael) nur in den beleuchteten Stellen sich finden. Aber gerade durch dieses Halblicht hat er einen grossen Theil der Grazie erreicht, die über die äussere Erscheinung seiner Menschengestalten ausgegossen ist.[1]

---

[1] Um beurtheilen zu können, bis zu welcher Vollkommenheit Correggio in der Anwendung des Halbdunkels und der Reflexe gelangt war, möge der Besucher der Dresdener Gallerie die *Madonna mit dem h. Georg* mit der *Sixtinischen Madonna* vergleichen, die fraglos das schönste Gemälde Raffaels und in Bezug auf Ausführung und Idealität eines der wunderbarsten der Welt ist. Die Schatten in den Fleischpartien, besonders in den Händen und Füssen der Raffaelischen Madonna erscheinen

Durch seine Meisterschaft in der Verwendung des Helldunkels, der stetigen Verbindung von Hell und Dunkel, d. h. indem er vermied, ein starkes Licht hart neben einem tiefen Schatten zu stellen, erreichte er eine ungewöhnliche Kraft der Farbe, indem er die Töne über einander setzte. Das Licht verbreitete sich so zwischen den Gestalten und Gegenständen, die er malte, drang bis in die nebensächlichen und entfernten Theile und brachte die neue und vollkommene Täuschung hervor, dass alle von ihm geschaffenen Formen sich wirklich im Luftraume bewegten.

Die alten Biographen und Schriftsteller drückten, ohne diese besonderen Eigenthümlichkeiten näher zu erforschen, ihre ganze Bewunderung durch das Lob seines Kolorits und seiner Pinselführung aus. Vasari versicherte zuerst, dass „kein Künstler besser mit den Farben umzugehen verstanden, noch mit mehr Reiz und Relief gemalt habe als er: so gross war die Weichheit der Fleischtöne, die er malte, und die Grazie, mit der er seine Werke vollendete.“ Lomazzo hat die Bemerkung gemacht, die auf Domenichino einen grossen Eindruck machte, dass, wenn Jemand zwei Bilder von *höchster Vollendung* haben wollte, einen Adam und eine Eva, der Adam von Michelangelo gezeichnet und von Tizian gemalt, die Eva von Raffael gezeichnet und von Correggio gemalt sein müsste. Lomazzo fügt hinzu, dass „dies die besten Bilder sein würden, die jemals in der Welt gemalt wären.“[1]

Diese Ansicht ist allerdings sehr anfechtbar, aber sie zeigt, dass unser Maler gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts hin für den glänzendsten Koloristen gehalten wurde. Baldinucci nannte kurz darauf seine Tinten bewunderungswürdig weich, wie hingehaucht,[2] ein Urtheil, das auch beim Auftreten der nachfolgenden kritischen Schulen in Geltung blieb.

Einige der stylistischen Eigenthümlichkeiten Correggios findet man bei anderen Künstlern Ober-Italiens wieder. Lanzi sagt mit Recht, dass er einige Beziehungen mit Giorgione entdeckt habe,[3] der in der

im Vergleich zu denen Correggios beinahe ohne jede Durchsichtigkeit, so zu sagen wie aus *Kohle*.

[1] *Idea del tempio della pittura*, cap. XVII. — Bottari, II, 393.

[2] Bottari, II, 521.

[3] A. a. O.

That nach den unumstösslichen Gesetzen der künstlerischen Entwickelung denselben Weg einschlagen musste wie Leonardo. Aber noch näher ist Lorenzo Lotto dem Ausdruck und dem Kolorit Correggios gekommen. Man kam deshalb sogar zu der Annahme, dass Lotto zuerst Schüler Leonardos gewesen sei und dass er sich später bemüht habe, Correggio nachzuahmen. Aber auch hier ist die Verwandtschaft für eine zufällige zu halten, oder besser gesagt für eine unabhängig aus den Bedingungen der Cultur und der gesetzmässigen Entwickelung des künstlerischen Ausdrucks hervorgegangene.[1] Morelli schliesst mit den Worten, dass Correggio das beneidenswerthe Loos traf, aus den von Leonardo, Giorgione und später von Lorenzo Lotto berührten Saiten den reinsten und vollsten Klang hervorzulocken.[2]

Die funkelnde Wirkung der Lichter erweckte in der Seele der trübseligen Künstler der Barockzeit seltsame Muthmassungen über die Art, wie Correggio seine Tafeln für die Bemalung vorbereitet hätte. Auch im XVIII. Jahrhundert entstanden mehrere Legenden über seine Technik. Richardsons behauptete unter Anderem, dass Correggio bei seinen Gemälden eine Unterlage von Gold angewandt habe,[3] und ein Maler gestand Lanzi, er glaube, „dass Correggio seine Gemälde am Feuer und in der Sonne erwärmt habe, damit die Farben sich gut vermischten und sich mit einer gewissen Gleichmässigkeit ausbreiteten, die sie mehr aufgegossen als einzeln aufgesetzt erscheinen liess.“

Die Bereitung des Malgrundes der Gemälde Correggios, der sehr dünn ist und aus dem feinsten Gips, gekochtem Oel und Lack zusammengesetzt ist, unterscheidet sich in Nichts von der der anderen sorgfältigen Meister seiner Zeit, ebensowenig wie der Bewurf der Mauern, der als Untergrund für die Fresken diente. Seine Pinselführung ist

---

[1] Bernardo Berenson, *Lorenzo Lotto* (London 1895) p. 325.

[2] *Italian painters.* II, 153.

[3] Pungileoni, I. 20; II, 35. Gewisse silberartige Reflexe brachten die Kritiker darauf, das Licht Correggios *siderisch* zu nennen. Andere fanden diesen Ausdruck zu unbestimmt und versuchten ihn durch das Wort *dammrig* deutlicher zu machen. Die beiden Bezeichnungen fanden Aufnahme und gefielen den Aesthetikern, die in der Unklarheit des Ausdruckes immer ein leichtes und willkommenes Feld für ihr Geschwätz finden!

von unendlicher Zartheit, sowohl bei den grossen wie bei den kleinen Werken. Die Töne sind durch Uebereinandersetzen feiner Farbenschichten erzielt oder durch Uebermalungen, die ihm gestatteten, die Zeichnung noch im Momente des Malens zu verbessern. Seine Abneigung dagegen, die Farben in dichten dunklen Massen aufzutragen, war jedoch so gross, dass er die Verbesserungen und Veränderungen nur so leicht überging, dass sie sichtbar blieben, wie man z. B. an einem erhobenen Finger der rechten Hand Jesu in der *Kreuzabnahme* und an einem gekrümmten Finger an der linken Hand des h. Hieronymus sehen kann.

Es ist unzweifelhaft, dass er, der vor Allem Maler war, mit dem Pinsel nicht nur korrigirt, sondern auch viel gezeichnet hat. Man findet überaus viele Formen besonders an den Extremitäten, die der Maler nur durch einfache Farbenabstufungen dargestellt hat, ohne irgend eine bestimmte Zeichnung. Dies Hilfsmittel, das bei mittelmässigen Künstlern äusserst gefährlich sein würde, gestattete seinem Genius Weichheiten von ungeahnter Lieblichkeit hervorzubringen. Scannelli hat zwar Vasari vorgeworfen, dass er sich allzu ausführlich mit Kleinlichkeiten beschäftigt habe, aber jener hatte doch recht, wenn er in das höchste Erstaunen gerieth und an drei Stellen über die Art sich äusserte, wie Correggio die Haare gemalt habe, „so schön in der Farbe und mit vollendeter Sauberkeit geordnet und ausgeführt, dass man es nicht besser sehen kann," und so, *dass er die Art lehren konnte, wie man sie machen muss.* So heisst es in der Lebensbeschreibung, in der *Vorrede zum dritten Theile der Vite* hatte er aber schon gesagt: „Man kann die entzückende Lebendigkeit nicht beschreiben, die er in seinen Werken auszudrücken wusste, indem er die Haare auf seine besondere Weise strählte, nicht in der feinen Manier, wie man es vor ihm zu thun pflegte, und die schwer, hart und trocken war, sondern mit einer weichen Fülle, so dass die Strähnen sich leicht abheben und wie von Gold erscheinen, schöner als die wirklichen Haare, welche von seinen gemalten übertroffen werden."[1]

Aber genug davon. Wollten wir noch weiter auf die Betrachtung der Eigenthümlichkeiten Correggios eingehen, so würden wir nur viele Dinge, die schon bei der Beschreibung der einzelnen

[1] IV. 12, 115 und 119.

Gemälde gesagt worden sind, wiederholen müssen und ein Unrecht gegen den Leser begehen, der gewiss einige derselben kennt und die Nachbildungen hier vor sich sieht.

Wir haben gesucht, uns nicht von der Vorliebe für den Gegenstand hinreissen zu lassen und haben skrupulös Alles verzeichnet, was für und gegen Correggio als Künstler und Mensch gesagt worden ist. Es war leicht eine Fülle von Lob auszusprechen, da es sich um die Prüfung der Werke eines Genius handelte, der so persönlich war, dass die Phrase von der „*Correggiosität* Correggios" eine gewisse Berechtigung gewinnen konnte.

Auch die, welche seinen Formen am meisten Abneigung entgegenbringen, die strengen Bewunderer der florentiner Korrektheit und Ruhe, vermögen nicht, sich dem Zauber zu entziehen, der von den tausend wunderschönen Geschöpfen ausgeht, die sich lächelnd in dem strahlenden Lichte eines Frühlingsmorgens umhertummeln.



Madonna und Kind. Von Rondani. Neapel. Museum.

Es ist eine *dämonische* Macht, wie Goethe sagte, die das Werk eines schöpferischen Geistes ausübt. Der Zauber der Form und die Trunkenheit der Bewegung und der Empfindung erwecken schliesslich eine Ergriffenheit, gegen welche die Kritik und die Vernunft nichts mehr vermögen. Man vergisst alle Fehler und die von Staunen erfüllte Seele erkennt durch den eigenen freudigen Genuss die Grösse des Künstlers.



Minerva. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

XVI.

CORREGGIOS SCHÜLER UND SEIN RUHM.

FRANCESCO MARIA RONDANI. — MICHELANGELO ANSELMI. — PARMIGIANINO. — GIROLAMO BEDOLI-MAZZOLA. — GIORGIO GANDINO DEL GRANO. — BERNARDINO GATTI, DETTO IL SOIARO. — LELIO ORSI DA NOVELLARA. — GIOVANNI GIAROLA. — POMPONIO ALLEGRI. — DIE NACHAHMER UND BEWUNDERER. — DIE CARRACCI. — DIE VERHERRLICHUNG CORREGGIOS.

Wir haben uns bemüht, alle die Personen, die zu Correggio in Beziehung getreten sind, lebendig zu schildern und alle hauptsächlichen Ereignisse aufzuführen, deren Zeuge er gewesen ist. Aber wir haben bisher, ausser bei zufälligen Gelegenheiten, nicht von seinen Schülern gesprochen, noch von denen, die durch die Berührung mit ihm eine künstlerische Umgestaltung erfahren haben.



Putten. Freske in der Camera di San Paolo in Parma.

Correggios Aufenthalt in Parma hat dort eine grosse künstlerische Umwälzung zur Folge gehabt, die noch nicht nach Gebühr gewürdigt worden ist. Eine ganze Phalanx von jungen Lernbegierigen folgte den Spuren seines Genius und brachte so Werke hervor, die durchaus

nicht zu verachten sind und beweisen, wie sehr man sich getäuscht hat, wenn man behauptete, dass er keine Schule gebildet habe.

Den Stand der Malerei in Parma bis ungefähr um das Jahr 1520 haben wir oben betrachtet. Zuerst folgte sie ganz bescheiden den cremoneser Künstlern, empfing dann durch den Einfluss der venezianer und bologneser Kunst einen gewissen Reiz und neue Belebung und brachte ernste und würdige Arbeiten hervor, aber nur auf dem Wege der Nachahmung.

Es wirkte hier also nicht ein lokales Kunstempfinden, ein selbständiger Geschmack, es handelte sich einfach um eine Importation von Gedanken und Formeln, die man nicht nur ausserhalb der Stadt, sondern sogar ausserhalb der ganzen Gegend aufgesucht hatte.

Welchen Eindruck und welche Wirkung daher der Jüngling aus Correggio hervorbringen musste, der mit kaum vier und zwanzig Jahren das Zimmer der Aebtissin Giovanna Piacenza ausmalte, haben wir schon gesagt. Weder Temperelli noch Araldi, ja nicht einmal der alte Mazzola wurden mehr mit grösseren Werken beauftragt, während ihre Schüler, selbst wenn sie in der Familie aufgewachsen waren, ihre Schule verliessen, um sich der Betrachtung der neuen lachenden Offenbarungen des Genius hinzugeben.

Schon seit dem Jahre 1518 hatten sich verschiedene Jünglinge in den alten Schulen in der Kunst ausgebildet, sie begnügten sich aber bescheidenerweise damit, ihre Zeichnung etwas zu verbessern und ihre Farbe zu beleben. Girolamo Mazzola-Bedoli, Giorgio Gandino del Grano, Francesco Maria Rondani, Parmigianino und verschiedene Andere, die mit Correggio gleichaltrig oder fast gleichaltrig waren, zögerten keinen Augenblick, die alten Lehrer zu verlassen und seiner Kunst mit dem ganzen Enthusiasmus der Jugend und des Glaubens zu folgen. *Incipit vita nova.*

Diese Künstler sind, mit Ausnahme von Francesco Mazzola, wenig bekannt. Man trifft ihre Werke in den Gallerien von halb Europa an; sie tragen aber entweder die prunkenden Namen Correggios und Parmigianinos, oder sie sind nur mit bescheidener Unbestimmtheit der *Schule von Parma* zugeschrieben.

So ist auch die Geschichte ihres Lebens nahezu unbekannt oder durch eine Unzahl von Irrthümern entstellt, die wir versuchen werden, auf Grund von Dokumenten richtig zu stellen.

In engster Beziehung zu Correggio stand, wie wir schon gesehen haben, Rondani, der auch in der Geschichte als sein Mitarbeiter bei verschiedenen Werken bezeichnet wird. Er war im Jahre 1490 in Parma geboren und also einige Jahre älter als Correggio. Wiederholt hat man, wir wissen nicht, auf Grund welcher Urkunden, behauptet, dass er im Jahre 1548 gestorben sei. Sicher ist nur, dass er Ende November dieses Jahres noch gelebt hat. Er wird zuerst mit seinen Geschwistern in einem Testamente aus dem Jahre 1504 erwähnt, darauf 1512 als Zeuge, aber ohne die Bezeichnung als Meister oder Maler. Später findet man ihn bei der Ausschmückung des Schlosses von Torchiara und in S. Giovanni Evangelista, wo Correggio ihn den von ihm selbst gezeichneten Fries ausmalen liess, beschäftigt. Im Jahre 1522 verpflichtete er sich den Bauverwaltern des Domes gegenüber, einen Theil des Querschiffes auszumalen, führte aber die Arbeit nicht aus. Zwei Jahre darauf malte er indessen verschiedene Wappen im Palaste des Statthalters. Er kehrte dann wieder zu der Arbeit bei den Benediktinern zurück und malte verschiedene Bilder im Klostergang der Novizen, welche die Wunder ihres Heiligen darstellten, und restaurirte dann andere im Refektorium und schmückte in der Kirche die



Die Madonna mit dem Kind, den hh. Augustinus und Hieronymus.
Von Rondani. Parma. Gallerie.

Bogenwölbungen einer Kapelle aus. Zwischen 1527 und 1531 malte er al fresco die Wände der Kapelle Centoni im Dome, arbeitete dann in S. Alessandro und in Gemeinschaft mit Anselmi an der Ausschmückung der Gewölbe des der Empfängniss geweihten Oratoriums in S. Francesco. Nur wenige Bilder von ihm sind erhalten geblieben. Einige bezeichnete er mit seinem vollen Namen, auf anderen brachte er nur die drei Schwalben seines Wappens an. Er hielt sich so gut er konnte an die Manier Correggios, ist aber oft plump in der Zeichnung und nachlässig in der Ausführung. Seine Farbe ist nicht ohne Lebendigkeit, seine Zeichnung nicht ohne eine gewisse Breite und seine landschaftlichen Hintergründe zeigen ein nicht gewöhnliches Talent.[1]



Die Madonna und das Kind, umgeben von Heiligen.
Von Rondani. Neapel. Museum.

Er blieb jedoch nicht nur hinter seinem Meister, sondern auch hinter Michelangelo Anselmi beträchtlich zurück, der einen grossen Vorsprung vor ihm dadurch hatte, dass er in der toskanischen Schule ausgebildet war, ehe er sich an Correggio anschloss.

[1] Der grösste Theil der in diesem Kapitel erwähnten Notizen ist der werthvollen und schon öfter citirten ungedruckten Sammlung von Urkunden von E. Scarabelli Zunti entnommen, die im Museum in Parma aufbewahrt wird. — Siehe auch Romualdo Baistrocchi, *Notizie dei pittori che lavorarono in Parma* (Handschrift), und Bertoluzzi, *Descrizione della cappella della Concezione* (Handschrift: Miscellanea n. 1106 der Biblioteca Palatina) etc.

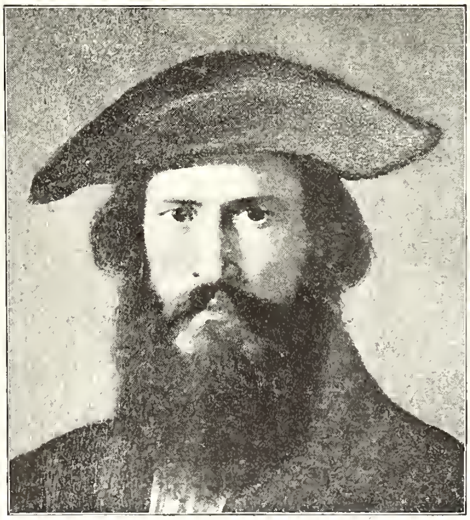
Er war 1491 in Lucca geboren, während sein aus Parma stammender Vater sich dort in der Verbannung befand. Von Lucca gelangte er, ebenfalls mit der Familie, ungefähr im Jahre 1500 nach Siena. Dort machte er seine ersten Versuche in der Malerwerkstatt Sodomas und blieb auch dort, als sein Vater im Jahre 1505 nach Parma zurückkehren konnte. In Siena befindet sich von ihm eine wenig schöne *Heimsuchung*, die er für die Brüderschaft von Fonte Giusta gemalt hat. Der lange Aufenthalt in dieser Stadt hat ihm den Namen des *senesischen* Michelangelo verschafft. Er muss, wie Correggio, ungefähr um das Jahr 1518 nach Parma gekommen sein. Die ältesten Urkunden, die von ihm Nachricht geben, stammen in der That aus dem April 1520. Sie bezeichnen ihn als Einwohner von Parma und beziehen sich auf eine Schenkung, die ihm sein Oheim Francesco Anselmi machte, und auf die Mitgift der Ippolita Gaibazzi, die damals seine Gattin geworden war.

Correggios Genie übte einen bestimmenden Einfluss auf ihn aus. Unter seinen ersten Arbeiten in Parma sind die Rippen des Hauptschiffes von S. Giovanni Evangelista zu erwähnen, die er, wie wir gesehen haben, im Auftrage Correggios ausmalte. Von dieser Zeit an arbeitete er unermüdlich weiter, so dass Gemälde und Fresken von ihm in allen hauptsächlichen Kirchen Parmas, ebenso wie in italienischen und ausländischen Gallerien zu finden sind. In den Jahren 1538—1539 war er in Busseto, wo er die Kapelle der Empfängniss in der Hauptkirche mit Fresken ausschmückte. Gaye veröffentlichte eine Bittschrift von ihm aus dem Jahre 1544, in der er die Signoria von Siena um eine Unterstützung angeht, und aus der wir entnehmen können, dass er den Beinamen Scalabrino hatte, was so viel bedeutet wie Wunderling. Man hat geglaubt, dass es sich hier um eine andere Persönlichkeit gleichen Namens handele, aber es ist nicht unmöglich, dass er an den Ort, in dem er seine Jugend verlebt hatte, zurückgekehrt war, um sein Glück zu versuchen. In dieser Bittschrift nennt er sich Michelangelo *alias* Scalabrino. Es kommt noch hinzu, dass in den vielen parmensischen Dokumenten, die sich auf ihn beziehen, zwischen den Jahren 1542 und 1546 wirklich eine Lücke vorhanden ist. Nach Parma zurückgekehrt, starb er dort 1554. Er ist einer der besten unter den Nachfolgern Correggios, ja vielleicht sogar der Beste zu

nennen wegen seiner anmuthigen Lebendigkeit, seiner glänzenden, warmen Farbengebung und der Sauberkeit seiner Zeichnung. Mitunter ist jedoch eine übermässige Bewegung oder vielmehr Verdrehung der Gestalten und in ihren Gewändern die kleinliche, gequälte und gewundene Faltengebung zu tadeln.[1]

Diese beiden Künstler, Rondani und Anselmi, sind die Einzigen, die nachweislich von Correggio mit irgend einer Arbeit beauftragt und zur Unterstützung bei Theilen von geringerer Wichtigkeit herangezogen worden sind.

Unter den vielen Anderen, die sich unter der Herrschaft seiner Kunst bildeten, ist der Berühmteste Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, der im Februar 1503 in Parma geboren wurde. Durch den Tod seines Vaters Filippo, im Alter von zwei Jahren Waise geworden, lernte er das Zeichnen und Malen in der Werkstatt, in der seine Oheime Pier Ilario und Michele arbeiteten. Er stellt daher auch wieder einen der vielen Fälle der Erblichkeit künstlerischer Fähigkeiten dar. Mit herrlichen Anlagen begabt, malte er mit sechzehn Jahren eine jetzt verloren gegangene *Taufe Christi*. Gerade an diesem Wendepunkte seines Lebens kam Correggio nach Parma und wirkte bestimmend auf die Ausbildung des hervorragenden Jünglings. Derselbe wusste jedoch durch sein Talent und seinen Fleiss eine scharf hervortretende persönliche Ausdrucksweise zu erreichen, die ihn nicht als einen blossen Schüler oder Nachahmer Correggios erscheinen lässt. Man weiss, dass seine Fresken an den Bogenwölbungen von S. Giovanni Evangelista, von denen man einige noch heute bewundern kann, bis in das Jahr 1522 zurückreichen und dass er sie ausführte, als er kaum von Viaduna zurückgekehrt war, wohin ihn seine Verwandten



Selbstporträt Parmigianinos. Florenz. Uffizien.

[1] Baistrocchi und Bertoluzzi in der angeführten Handschrift. (Miscellanea 1106.) — G. Gaye, *Carteggio inedito* d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI. (Firenze, 1839) II, 325. — Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*. (Leipzig, 1870) II, 86.

geschickt hatten, damit er den Kriegsgefahren, von denen wir oben gesprochen haben, fern bliebe. Er hatte es ausserdem übernommen, ein Kreuzgewölbe im Dome zu malen, aber da die Vorbereitungen beim Bau sich verzögerten, konnte er seine Ungeduld nicht länger bemeistern und begab sich nach Rom, um die Werke Raffaels und Michelangelos zu sehen. Im Jahre 1523 ging er in der That dorthin und brachte einige Werke mit sich, die er Clemens VII. vorlegen wollte, der gerade damals zum Papst gewählt worden war. Er blieb mehrere Jahre in



Die Vermählung der h. Katharina. Von Parmigianino. Parma. Gallerie.

Rom, wo er sich mit Malerei wie mit Liebesabenteuern beschäftigte. Er war sehr schön und scheint, wenn man der Tradition Glauben schenken will, der berühmten Courtisane Antea sehr gefallen zu haben.

Die Gefahren, denen er bei der schrecklichen Plünderung ausgesetzt war, zwangen ihn abzureisen. Vasari erzählt in der That, dass er dabei beinahe sein Leben eingebüsst hätte, „weil er beim Beginn der Plünderung so eifrig bei der Arbeit war, dass er, als die Soldaten in die Häuser drangen und in dem seinigen schon einige Deutsche waren, sich trotz des Lärms, den sie machten, nicht von seiner Arbeit rührte; sie überraschten ihn dabei und waren so starr bei dem Anblick seines Werkes, dass sie ihn als Ehrenmänner, die wohl sie sein mussten, darin fortfahren liessen.“

Auf dem Heimwege hielt er sich in Bologna auf, wo er verschiedene Gemälde ausführte und von wo er, nach der Krönung Karls V., dessen Bildniss er malte, nach Parma zurückkehrte. Hier übernahm er im Mai des Jahres 1531 die Ausmalung der Decke des Presbyteriums, wie der Wölbung der Apsis und der Kuppel der Steccata, aber er arbeitete nur wenig und missmuthig daran, immer abgelenkt durch sein ungeduldiges Temperament und „durch die alchymistischen Studien, die er begonnen hatte.“ Es entstanden daher verschiedene Streitigkeiten zwischen ihm und dem Kirchen-Vorstande, so dass er schliesslich voll Zorn Parma verliess. In dieser Zeit nahmen ihn die Sanvitale im Schlosse von Fontanellato gastlich auf, wo er an der Decke eines kleinen Zimmers den Mythos von Diana und Actaeon in Fresko malte. Im Jahre 1535 erneuerte er den Vertrag über die Ausmalung der Steccata und nahm die Arbeit wieder auf. Aber es entstanden sofort neue, erbittertere Streitigkeiten, so dass er weder durch Konzessionen, die man ihm machte, noch durch freundliche Vermittelungen zur Erfüllung seiner Pflichten angehalten werden konnte. So hat er von dem grossen Werke, zu dessen Ausführung er sich verpflichtet hatte, nur wenige Figuren vollendet: Moses, Aaron, Adam, Eva und die drei klugen Jungfrauen. Erbittert über die Drohungen des Kirchen-Vorstandes und vielleicht auch voll Zweifel, ob er mit einem so ausgedehnten Gemälde neben den beiden Kuppeln Correggios würde bestehen können, entfernte er



Porträt der Antea. Von Parmigianino. Neapel. Museum.



Mütter Spenden darbringend.
Fragment aus der Empfängniss Mariae.
Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Parma. Gallerie.

sich in fluchtähnlicher Eile nach Casalmaggiore, wo er nach kurzer Krankheit im Alter von nur sieben und dreissig Jahren starb.[1]

Man hat ihm mit Recht vorgeworfen, dass seine Figuren zu lang und zu affektirt seien. Albani sagte von ihm, „er hätte nur danach gestrebt, Nymphen darzustellen.“ Niemand kann ihm indessen eine seltene Geschicklichkeit im Zeichnen abstreiten, die von Paolo Veronese so hoch bewundert wurde, und viel Geschmack in der Auswahl seiner anmuthigen Typen und eine fröhliche Lebendigkeit in der Farbengebung. Die Gewänder, in denen er die Antiken nachzuahmen suchte, sind von ausserordentlicher Leichtigkeit. Prachtvoll sind auch die vielen von ihm ausgeführten Porträts, die sich durch Vornehmheit und Natürlichkeit auszeichnen.

Girolamo Bedoli war aus Bedulla, einem Oertchen in der Gemeinde von Viadana gebürtig; er heirathete im Jahre 1529 Pier Ilario Mazzolas Tochter Caterina Elena. Nachdem er durch diese Heirath Mitglied der Familie der Maler Mazzola geworden war, arbeitete er mit ihnen zusammen und nahm später für immer ihren Zunamen an. Die Zahl der Gemälde dieses braven und fleissigen Künstlers ist überaus gross.

[1] Vasari, V, 217 u. ff. — Baistrocchi, *Notizie dei pittori.* — Affò, *Vita del*

Man findet ihrer in Parma und anderen Städten Italiens, wie auch im Auslande, und zwar werden sie häufig Parmigianino oder seiner Schule zugeschrieben. Parma besitzt jedoch den grössten Theil seiner Oel- und Freskogemälde, deren man in beinahe allen Hauptkirchen, in Privathäusern und in der Kgl. Gallerie antrifft. Er starb im Jahre 1569 im Alter von ungefähr siebzig Jahren.[1] Wenn er auch hinter Correggio und Parmigianino, nach denen er sich gebildet hatte, zurück blieb, so besass er doch eine gewisse Originalität der Composition, der Typen und besonders der Farbe. Im Vergleich zu Parmigianino erscheint er weniger vollkommen in der Zeichnung, dafür aber auch weniger affektirt und geziert. Merkwürdig ist auch, dass einige seiner Gestalten ganz offenbar Statuen Antonio Begarellis nachahmen. Seine Farbe ist durchsichtig und weich, mitunter aber auch etwas matt wegen der



Die h. Clara. Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Neapel. Museum.

---

graziosissimo Francesco Mazzola detto il Parmigianino (Parma, 1784). — *Sketches of the lives of Correggio and Parmigianino* (London, 1823) 221 u. ff. — Luigi Sanvitale, *Memorie intorno alla Rocca di Fontanellato* (Parma, 1857). — A. Ronchini, *La Steccata di Parma.* — E. Faelli, *Bibliografia mazzoliana* (Parma, 1884) etc.

[1] Vasari, V, 235—241; VI, 486—491. — Baistrocchi, A. a. O. Ronchini *Due quadri di Girolamo Mazzola (Atti e memorie della R. Deput. di Storia Patria per l'Emilia* — Nuova Serie, VII, part. I. — Modena, 1881).

übertriebenen Anwendung von zarten, schillernden Tinten, die an Perlmutter erinnern.

Sein Hauptwerk ist ohne Frage die „*Empfängniss*“, die überhaupt zu den besten Werken der parmenser und emilianischen Schule aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts zu rechnen ist. Hier macht sich Correggios Einfluss besonders in dem durchsichtigen Kolorit geltend, das Halbtöne und Schatten von wirklich idealer Zartheit enthält. Die peinliche Genauigkeit der Umrisse, die etwas übertriebene Länge der Figuren und die feinen, geschlängelten Falten der Gewänder erinnern indessen wieder an Parmigianino. Einige Jünglingsgestalten wieder zeigen auffallende Aehnlichkeit mit den Terrakotten, die Begarelli für die Benediktiner von S. Giovanni Evangelista modellirt hatte. Der Gesammteindruck ist aber, trotz der peinlich sorgfältigen Ausführung von tausend Einzelheiten und der Ueberfülle der Figuren, doch nicht kleinlich oder unruhig, wenngleich das Gemälde durch die allzustarke Reinigung seine ursprüngliche Lebendigkeit zum Theil eingebüsst haben muss und an einigen Theilen vollständig ruinirt ist. Die vornehme Schönheit der Gesichter, besonders der weiblichen, erfreut noch immer das Auge des Beschauers.



St. Robert, Abt von Chaise-Dieu. Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Parma. Gallerie.

Giorgio Gandino del Grano wurde Ende des XV. Jahrhunderts in Parma geboren und starb dort im Jahre 1538. Man weiss wenig von seinem Leben und seinen Werken, die sehr selten sind. Er hat den Einfluss Correggios erfahren, ist aber, obwohl auch er ein guter Künstler war, doch in Bezug auf Durchsichtigkeit der Farbe und Einfachheit der Composition weit hinter ihm zurück geblieben. Gandinos Gemälde zeigen etwas holzartige und rohe Farbentöne und übermässig gewundene Formen in der Faltengebung und Mangel an Mass und Ordnung in der Composition, wie man an seinen Bildern in der Gallerie

von Parma und in dem in der Casa Scotti zu Mailand befindlichen sehen kann, das, wie wir gesehen haben, Correggio selber zugeschrieben wurde. Das Auge sucht in ihnen vergeblich nach einem Ruhepunkte, weil jeder Raum zwischen den Figuren mit allen nur möglichen Gegenständen angefüllt ist. Gewisse Züge lassen jedoch deutlich erkennen, dass er nicht unempfänglich für die Einflüsse der nahen lombardischen Schule geblieben war. Im Jahre 1534, kurz nach dem Tode Correggios, wurde er mit der Fortsetzung der Malereien im Dome beauftragt und mit der Dekoration der Decke des Presbyteriums und der Apsis; aber er starb, wie schon gesagt, kurz darauf, ohne die Arbeiten auch nur begonnen zu haben, sein Sohn musste die 250 Lire imperiali, die man ihm im Voraus gegeben hatte, zurückerstatten.

Unter den Schülern oder Nachfolgern Correggios in Parma wird von Vielen auch Bernardino Gatti angeführt, nach der Kunst seines Vaters, der Thonkrüge anfertigte, il *Soiaro* genannt. Er wurde ungefähr um das Jahr 1500 in Cremona geboren. Wenn man bedenkt, dass zwischen dieser Stadt und Parma dauernde Beziehungen bestanden, dass Soiaro ungefähr gleichaltrig mit Correggio war, dass er seinen künstlerischen Charakter offenbar in Nachahmung Correggios entwickelt hatte, und dass er später in Parma mit verschiedenen Arbeiten von denselben Bauverwaltungen beauftragt wurde, für die Correggio und Parmigianino gearbeitet hatten, gleichsam, als ob er ihnen schon von Alters her Beweise seiner Kunst gegeben hätte, so wird man nicht umhin können, die Ansicht der alten Schriftsteller als wohlbegründet anzuerkennen.

In der That, wollte man behaupten, dass Soiaro sich in Parma erst im Jahre 1560 aufgehalten habe, um die Fresken der Steccata auszuführen, dass er vorher nicht dort gewesen oder nur durchgereist sei, dann wäre es geradezu unerklärlich, dass er sich in seinen Werken als ein so treuer Nachfolger der Formen und Farben Correggios zu erkennen giebt, dass sogar Gemälde und Zeichnungen von ihm in früherer Zeit und auch noch heute diesem Letzteren zugeschrieben werden. 1560 stand Soiaro schon in vorgerücktem Alter, d. h. er war ungefähr sechzig Jahre alt, und das ist nicht mehr das Lebensalter, in dem ein Künstler sich eine Manier bildet oder sie verändert, in dem vorliegenden Falle um so weniger, als Gatti in der Lombardei

gelebt und mit einem Maler wie Pordenone in Beziehung gestanden hatte. Er arbeitete in seiner Heimath, in Pavia, Piacenza und Parma, wo er wegen der Arbeiten für die Steccata und verschiedener Gemälde wegen lange Zeit blieb. Er starb 1575 in hohem Alter. Man erzählt sich, dass er in den letzten Jahren mit der linken Hand gemalt habe, weil seine rechte von einer Lähmung befallen gewesen sei. Seine Werke sind merklich schwächer als die Correggios, aber man kann ihnen eine gewisse Anmuth und Liebenswürdigkeit der Formen nicht absprechen, ebensowenig gutes Kolorit und Leichtigkeit in der Verwendung des Helldunkels, Vorzüge, die ihren Ursprung aus der correggesken Kunst verrathen.[1]

Dies sind die Künstler, die auf Grund geschichtlicher Nachrichten oder auf wahrscheinliche Schlüsse hin mit Correggio in Parma in Beziehung gebracht werden können. Aber wie viele Andere, deren Namen wir nicht kennen, oder, wenn wir sie kennen, doch mit keinem erhaltenen Werke in Verbindung bringen können, mögen durch die Betrachtung und das Studium seiner Schöpfungen und durch seinen Rath ihre Malweise ausgebildet haben!

Eines der sonderbarsten und bedeutendsten Werke der correggesken Schule, die uns erhalten sind, ist eine Kreuztragung, die in der Gallerie von Parma aufbewahrt wird. In der Mitte schreitet Christus in weissem Gewande, unter der Last des Kreuzes gebeugt, und blickt mitleidsvoll auf seine Mutter, die ohnmächtig in den Armen der h. Maria Magdalena ruht. Im Vordergrunde erheben einige Soldaten die Hände gegen den h. Johannes, um ihn gewaltsam zu entfernen, und schreien ihm zu, sich nicht Jesu zu nähern, den ein Henker, mit einer Faust zum Schlage ausholend, vorwärts stösst. Im Hintergrunde befindet sich eine Schaar von Soldaten, viele mit Helm und Lanze bewaffnet und zwei zu Pferde. Einer von ihnen, auf einem dunkelfarbigen Pferde, trägt eine eiserne Rüstung und hält in der Rechten eine Fahne, ein Anderer, von hinten gesehen, auf einem Schimmel, deutet mit dem erhobenen Arme nach Golgatha. Der Himmel ist von grossen weissen Wolken bedeckt.

---

[1] VASARI, VI, 494. — G. AGLIO, *Le pitture e le scolture della città di Cremona* (Cremona, 1794) 18, 27, 52, 155, 159 etc. — F. SACCHI, *Notizie pittoriche cremonesi* (Cremona, 1872). — B. SORESINA VIDONI, *La pittura cremonese descritta* (Milano, 1824). — LENZI, *Storia pittorica* (Bassano, 1795—1796) II, 319.

Die Kreuztragung Christi

(PARMA, GALLERIE).



Dieses Werk wurde erst Anselmi und später Correggio zugeschrieben. Da Erba erklärte es für eine *erste Arbeit* des Letzteren, während Algarotti darin seine *zweite Manier* zu erkennen glaubte, d. h. dass es gemalt sei, als der Maler von der mantegnesken Manier zu seiner eigenen überging.[1] Derartige Ansichten konnten jedoch nur zu einer Zeit vorgebracht werden, als man die verschiedenen Entwickelungsphasen der Malweise Correggios noch nicht genau erkannt hatte; heute ist es nicht mehr möglich, dem Künstler dieses Gemälde zuzuschreiben, das neben guten Eigenschaften in der Composition und leuchtenden Farbentönen, grosse Fehler in der Zeichnung aufweist und einen auffallenden Mangel an Grazie und wenig Durchsichtigkeit in den Schatten zeigt. Andererseits sind aber die charakteristischen Typen Anselmis auch nicht darin zu finden, weder die strahlenden Augen, noch seine genaue Zeichnung der Hände und Füsse, die er virtuosenhaft in den verschiedensten Bewegungen darstellt, als ob er es sich besonders schwierig machen wollte, noch ist vor Allem der krystallhelle, durchsichtige Ton der Tinten und die geschlängelte Form der Falten der Gewänder darin zu finden.

Der Autor dieses Werkes hat sich eben bisher noch nicht ermitteln lassen. War es einer der Künstler, die in den Urkunden jener Zeit erwähnt werden? Oder hat das Werk den Namen des Schöpfers überlebt? Dieselben Fragen könnte man in Bezug auf ein anderes Gemälde derselben Gallerie wiederholen, das muthmassliche Porträt des Nicolò Maria Quirico Sanvitale, das Stanislao Campana und Paolo Toschi durchaus Correggio zuschreiben wollten, der aber, wie wir gesehen haben, niemals Bildnisse gemalt hat. Wenn es auch gewisse, ihm eigene Farbentöne enthält, so schliesst doch die Schüchternheit und Nüchternheit des Ausdrucks und die Faltengebung von vornherein diese gewagte Zuschreibung aus.

Der Gruppe von Schülern, die sich in Parma nach der Ansicht der Biographen um Correggio schaarten, wollen einige noch einen weiteren Kreis von Künstlern hinzufügen, die ihn in der Heimath bei der Arbeit gesehen und zum Lehrer gehabt hätten.

Da er immer nur kurze Zeit in Correggio anwesend war und meist ausserhalb sich aufgehalten hat, da es ferner unwahrscheinlich

[1] Bottari, *Raccolta di lettere*, VII, 420.

ist, dass er in den letzten drei Jahren seines Lebens, als es mit seiner Gesundheit schon sehr schlecht stand und er mit Arbeiten für den Herzog von Mantua überlastet war, Schüler um sich versammelt hätte, und da endlich auch das Alter dieser Schüler selbst wenig zu dieser Annahme stimmt, so können wir den Erzählungen gewisser Schriftsteller nur wenig Glauben schenken, so bestimmt und bündig in der Form sie auch vorgebracht worden sind.



Bildniss des Nicolò Quirico Sanvitale. Schule des Correggio. Parma. Gallerie.

Höchstens könnte man mit Lelio Orsi und Giovanni Giarola eine Ausnahme machen.[1] Bei ihnen widersprechen wenigstens die Daten nicht dieser Annahme. Sie könnten sich nach dem Jahre 1530 unserem Maler genähert haben, obgleich man thatsächlich von beiden nur Nachrichten aus der Zeit nach dem Tode Correggios besitzt.

Es scheint uns ferner durchaus unwahrscheinlich, dass Antonio Bernieri, ein guter correggeser Miniaturmaler, unter Correggios Leitung

[1] Ueber Orsi siehe: Tiraboschi, VI, 493; Pungileoni, II, 212; H. Thode, *Lelio Orsi*, A. a. O.; F. Malaguzzi, *Alcune lettere di Lelio Orsi (Archivio Storico dell'Arte*, IV, 370); C. Malagoli, *Memorie storiche di L. Orsi* etc. Ueber *Giarola* siehe: Tiraboschi, VI, 431; Pungileoni, I, 276, II, 272; Bigi, *Notizie di A. A., di A. Bartolotti e di altri pittori* etc. 79; F. Malaguzzi, *Notizie di artisti reggiani*, 39.

studirt und sich nach ihm gebildet habe. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass er erst im Jahre 1516 geboren wurde, eine Nachricht, die zum Glück eine Unzahl von Missverständnissen aus der Darstellung der Geschichte beseitigt hat. Da er in den Urkunden ebenso wie unser Maler *Antonio da Correggio* genannt wird, so würden, wenn er, wie den Namen, auch das Alter mit Correggio gemeinsam gehabt hätte, Irrthümer und Verwirrungen unvermeidlich gewesen sein![1]

Aus der Reihe seiner Schüler scheiden wir auch den aus, der immer als der Erste unter ihnen bezeichnet wird, nämlich seinen Sohn Pomponio. Geboren am Ende des Jahres 1521, war er erst zwölf und ein halbes Jahr alt, als sein Vater starb. Es war ein grosses Unglück für ihn, da dieser ihn sicher von der Malerei abgebracht hätte!

Pomponio wohnte bis zum Jahre 1550 in Correggio, wo ihm 1546 die Ausmalung einer Kapelle in S. Quirino aufgetragen wurde. Nach diesem Jahre finden wir ihn in Reggio. Die Urkunden, aus denen hervorgeht, dass er nach Parma zurückgekehrt sei, stammen alle aus der Zeit nach 1558. Vielleicht aus Rücksicht oder Verehrung für das Andenken Correggios und auch aus Mitleid, da er sein väterliches Erbtheil verschwendet hatte, wurde ihm immer Unterstützung gewährt. Er malte die Wölbung der Kapelle del Popolo im Dome (1560—1562), für die Gemeinde (1564—1565 und 1584), war bei der Herrichtung der Hochzeit Alessandro Farneses mit Maria von Portugal (1565) und des Leichenbegängnisses des einen im Jahre 1577 und der anderen 1593, in welchem Jahre er zum letzten Male erwähnt wird, thätig.[2]

Er verfertigte andere Gemälde im Dom und für die Kirche von S. Cecilia, S. Vitale, S. Francesco u. a. m. Auch in der Pfarrkirche S. Trinità sieht man auf einem Altare an der linken Seite eine Madonna mit dem Kinde von ihm. Ueber seine äusserst mittelmässige Kunst lässt sich wenig sagen. Die grossen Eigenschaften der Kunst des Vaters sind bei ihm zersetzt oder abgeschwächt. Seine Farbe ist grau, aschfarbig, seine Zeichnung erbärmlich, seine Composition sehr dürftig.

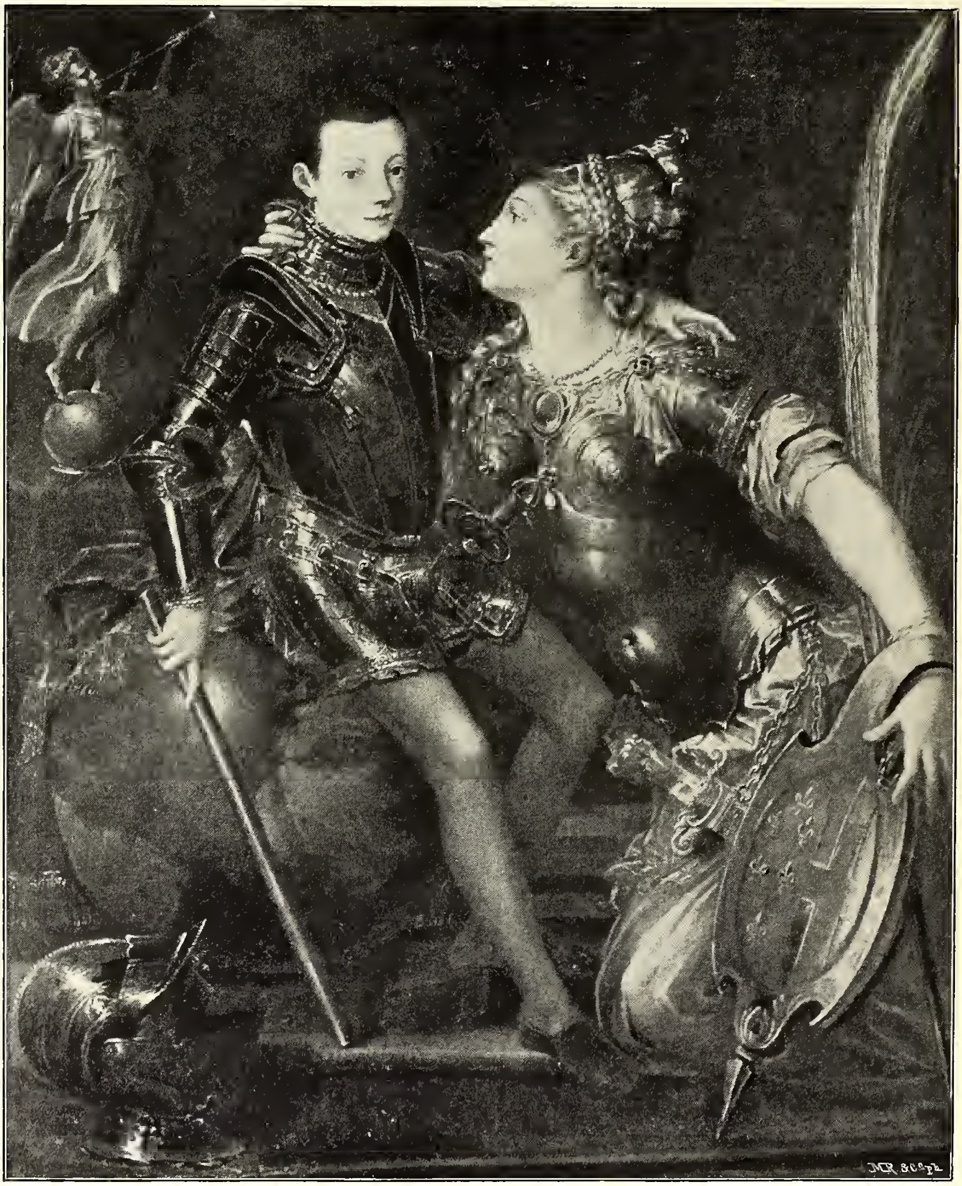
---

[1] Tiraboschi, VI, 327; Pungileoni, I, 276, II, 271; Bigi, A. a. O., 71; Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, III, 659.

[2] Nicola Tacoli, *Memorie di Reggio di Lombardia*, III, 495 e seg.; Baistrocchi, *Notizie dei pittori;* Tiraboschi, VI, 290; Pungileoni, II, 262 u. ff.; Bigi, 63; Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexikon*, I, 481; Correggio, 261 etc.

Aus dem ganzen Schiffbruch bleibt kaum ein wenig Lächeln in den Gesichtern übrig.

Aber nicht alle seine Zeitgenossen hatten aus Rücksicht auf den



Allegorische Darstellung. Parma umarmt Allessandro Farnese. Von Girolamo Mazzola-Bedoli. Neapel. Museum.

Ruhm des Vaters Nachsicht mit ihm. Die von ihm, mit Hilfe anderer bescheidener Künstler in der Kirche von S. Bartolomeo in Busseto ausgeführte Arbeit wurde offen von dem venezianer Maler Pietro Dal Pozzo hart getadelt, der den Bauherren rieth, ihm nicht die ganze kontraktlich festgesetzte Summe auszuzahlen, da in dem ganzen Bilde

„sich auch nicht eine Figur befinde, die richtigen Umriss, Ausdruck, Muskeln oder Relief besässe!"[1]

Wir haben gesagt, dass, als alle jene Künstler, die zu Correggios Zeit und an den Orten, in denen er lebte, thätig gewesen waren und seinen unmittelbaren oder mittelbaren Einfluss erfahren hatten, gestorben waren oder sich zerstreut hatten, auch die Erinnerung an ihn verschwunden wäre, und dass die Bewunderung für seine Werke sich sehr vermindert hätte. Man muss sich indessen wohl hüten, zu glauben, dass unser Maler beinahe vergessen und seine Arbeiten missachtet und vernachlässigt worden wären.

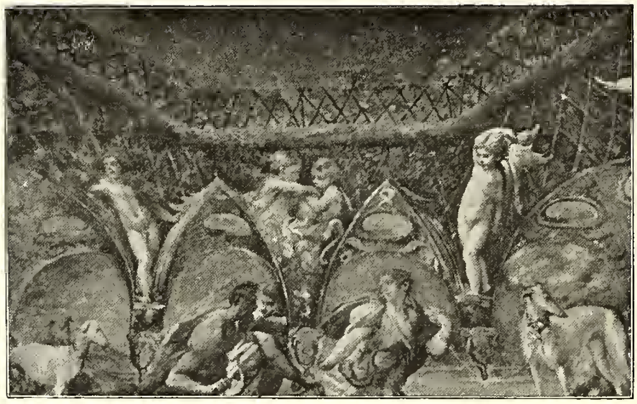


Madonna und Kind, mit dem h. Johannes als Kind.
Von Pomponio Allegri. Parma. Gallerie.

Dass nur so wenige Schriftsteller und Geschichtsschreiber sich im XVI. Jahrhundert mit ihm beschäftigt haben, im Vergleiche zu den Tausenden, welche die anderen grossen Künstler der Renaissance gepriesen haben, hat allerdings einen grossen Irrthum über die Meinung, die die Künstler, die ein halbes Jahrhundert später lebten, von ihm hatten, veranlasst. Sicher ist freilich, dass kein Zeitgenosse ihn erwähnt.

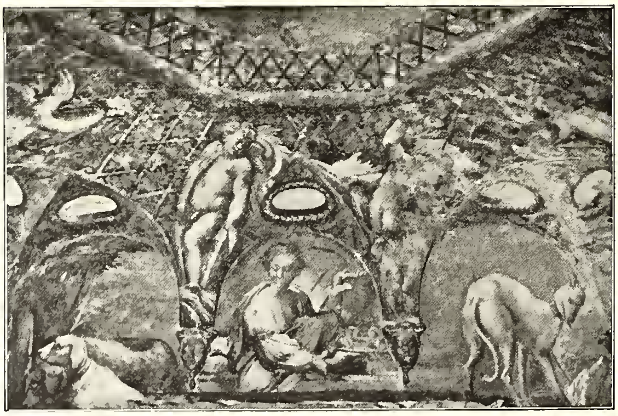
[1] *Dichiarazione autentica di* Pietro Dal Pozzo, Handschrift. Die Urkunde wurde von dem Grafen L. F. Valdrighi der Gallerie von Parma geschenkt.

Ariost, der sogar in derselben Gegend gelebt, der Fürsten und Frauen von Correggio besungen hat, der im Jahre 1531 in dieser Stadt der Gast des Marchese del Vasto gewesen ist,[1] unterlässt es, ihn da zu nennen, wo er im XXXIII. Gesange des *Orlando furioso* Leonardo und Mantegna, Gian Bellini, die beiden Dossi, Michelangelo, Raffael und Tizian erwähnt.



Die Fabel von Diana und Actaeon.
Von Parmigianino. Schloss zu Fontanellato.

Dieses Stillschweigen scheint uns jedoch kein Beweis dafür zu sein, dass seine Werke nicht geschätzt wurden. Sie mussten es sein, aber in einem beschränkten Kreise von Bewunderern, da Correggio seine Werke in einem so wenig bedeutenden Orte ausgeführt hatte, der ihm nicht einen Ruf verschaffen konnte, wie Rom und Venedig, oder auch Mantua und Ferrara. Schliesslich war Ariost ein Dichter und nicht ein Maler und konnte sehr wohl, da er nur einige Künstler rühmend erwähnen wollte, nur die schon weit berühmten gewählt haben, oder er folgte der Meinung der grossen Menge und beschränkte seine selbständige Wahl auf die Erinnerung an die beiden Dossi, weil sie, wie er, in Ferrara am Hofe der Este lebten.

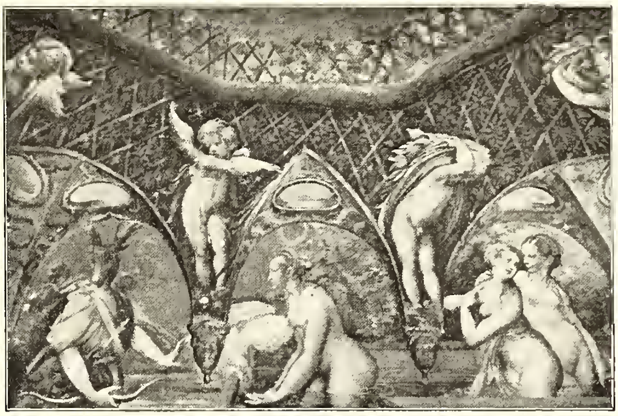


Die Fabel von Diana und Actaeon.
Von Parmigianino. Schloss zu Fontanellato.

Wenn man auch die Thatsache, dass Vasari

[1] Pungileoni, der dies mittheilt (II, 241), ist ebenfalls erstaunt (234), dass der Marchese del Vasto Tizian berief, während doch Correggio dort war! Die Gründe der Einladung sind nicht genauer angegeben und es fehlt daher jede Veranlassung zu dieser Verwunderung.

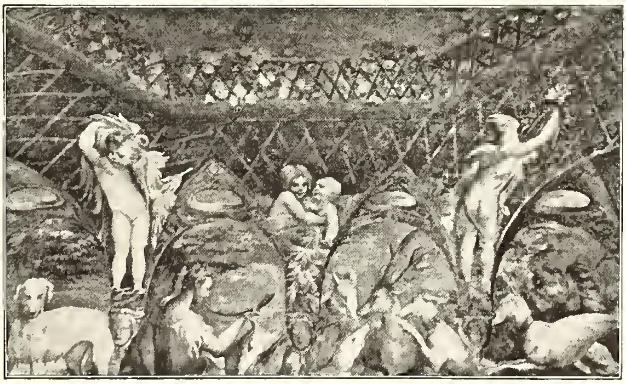
nur wenig über sein Leben in Erfahrung bringen konnte, als einen Beweis dafür ansehen will, dass die Bewunderung für Correggio bei den Ueberlebenden sich sehr bald abgeschwächt habe, so scheint uns dies doch nur ein sehr schwacher Beweis zu sein. Sein ruhiges, ganz der Arbeit gewidmetes, zurückgezogenes Leben, dass ohne heroische und gefahrvolle Ereignisse verlief, erklärt sehr wohl, dass wenig von ihm erzählt wurde, und dass so in Ermangelung der Kenntniss von Thatsachen sehr bald die Legenden sich bildeten.



Die Fabel von Diana und Actaeon.
Von Parmigianino. Schloss zu Fontanellato.

Bemerkenswerth ist es aber doch, dass auch ausser Ariost Andere, die kurz darauf schrieben, ihn nicht erwähnen, wie z. B. ein gewisser Mazzocchi, Sekretär am bischöflichen Hofe, der von Parma aus an den Kardinal Alessandro Sforza schreibt, oder Leandro Alberti in seiner *Descrizione di tutta Italia.*

Welche Bedeutung kann es aber haben, wenn solche geistlichen Herren, die nur darauf ausgehen, phantastische Erzählungen über die Entstehung der Stadt zu sammeln, und ängstlich besorgt sind, keinen Bericht über die Wunder der Heiligen oder die Erwähnung irgend einer kostbaren Reliquie zu vernachlässigen, sich wenig um Maler und Bilder bekümmern?



Die Fabel von Diana und Actaeon.
Von Parmigianino. Schloss zu Fontanellato.

Wir sehen andererseits, dass der Herzog von Mantua gleich nach Correggios Tode voll Eifer die Zeichnungen von den *Amori di Giove* zurückverlangte, dass man die Kuppel des Domes von Parma aussen

mit Blei bedecken liess, um die Fresken zu erhalten, dass man ferner bei den Arbeiten an den neuen Wällen den Theil der Mauer, auf dem jene Madonna, die später *della Scala* genannt wurde, gemalt war, in Sicherheit zu bringen suchte, dass die Mönche der Annunziata die Mauer, auf der er die *Verkündigung* gemalt hatte, umrahmen, ausschneiden und aus einer Kirche in die andere übertragen liessen. Diese Thatsachen, die in gewisser Weise die rücksichtslose Erweiterung des Chores von S. Giovanni durch die Benediktiner wieder aufwiegen können, beweisen klar und deutlich, dass die Werke Correggios schon in den ersten Jahren nach seinem Tode mit einer Art Verehrung betrachtet worden sind.

Bald darauf beginnen aber auch die Geschichtsschreiber und Schriftsteller ihrer Bewunderung Ausdruck zu geben. Landi nennt ihn im Jahre 1552 „einen ausgezeichneten Maler, der mehr von der Natur als von irgend einem Meister gebildet sei,“ und fügt hinzu: „Keiner malte besser als er die Kinder, keiner besser die Gewänder und die Haare.“[1] Fabio Segui verfasste zwei Epigramme auf ihn, die Vasari herausgab.[2]

Lodovico Dolce sagt, dass Giulio Romano „im Kolorit und in der Anmuth der Malweise von Antonio da Correggio übertroffen sei, dem anmuthigsten Meister, von dem in Parma Gemälde von so grosser Schönheit zu sehen seien, dass man sie nicht besser wünschen könnte,“[3] und rechnete ihn an einer anderen Stelle zu den berühmtesten Männern seines Jahrhunderts.[4] Zur selben Zeit empfahl auch Antonio Francesco Doni einem Messer Simone Carnesecchi, der sich nach Parma begeben wollte, es nicht zu versäumen, die Werke von Correggio zu betrachten,[5] und Lamo gab (um 1560) seiner enthusiastischen Bewunderung des *Noli me tangere* Ausdruck.

Um diese Zeit, und zwar im Jahre 1550, waren aber schon die *Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten*

---

[1] Sette libri di cataloghi, 493.

[2] Vite, IV, 120.

[3] *Dialago sulla pittura,* p. 63.

[4] Vita del invittissimo e gloriosiss. imperador Carlo Quinto (Venezia, 1561), p. 171. — *Libri toe nei quali si tratta delle diverse sorti delle Gemme* (Venezia, 1565), 68.

[5] Bottari, *Raccolta di lettere,* III, 350.

von Vasari in Florenz bei Lorenzo Torrentino im Druck erschienen, in denen Correggios Werke, mit Ausnahme einiger kleiner Ausstellungen an der Zeichnung, mit jedem nur denkbaren Lobe gepriesen werden und der Maler „ganz vorzüglich“ (singolarissimo) und ein „herrliches Genie“ genannt wird. In den Jahren, die zwischen dieser ersten und der zweiten Auflage der *Vite* verstrichen, hatte Vasari verschiedene Werke Correggios wieder gesehen; bei der Neubearbeitung der Biographie schränkt er nun dieses Lob nicht etwa ein, sondern erhöht es noch und schliesst mit den Worten, dass der Maler „die moderne Manier so sehr studirte, dass er in wenigen Jahren vermöge seiner Naturanlagen und durch die Uebung in seiner Kunst ein seltener und bewunderungswürdiger Künstler wurde.“

Andere Stellen aus Vasari sind im Laufe unseres Buches angeführt worden, aber seine Schlussbemerkung fasst alle zusammen: „Man könnte noch viel von seinen Werken sagen, aber da von den ausgezeichnetsten Männern unserer Kunst alles, was man von ihm sieht, für ein göttliches Werk gehalten wird, so will ich mich nicht weiter darüber verbreiten.“ [1]

In welchem Ansehen der Meister während der vierzig Jahre, die seinem Tode folgten und in denen er, wie behauptet wird, ganz vergessen und missachtet gewesen sein soll, gestanden hat, geht am besten aus der ganz offenkundig hervortretenden Neigung vieler berühmter Künstler hervor, ihn nachzuahmen, ja sogar ihn zu kopiren. Eine lange Reihe von Malern und Gemälden hätten wir aufzuzählen, wenn wir alle Spuren der Kunst Correggios bis auf die Carracci verfolgen wollten, denen das Verdienst gebührt, seinen Ruhm erneuert zu haben. Es könnte genügen, zum Beweise hierfür Federico Barocci anzuführen, der, obgleich er in derselben Stadt wie Raffael geboren war und sich durch das Studium seines grossen Mitbürgers ausgebildet hatte, sich mit liebevollem Eifer den Werken Correggios zuwandte, um sie zu kopiren und Vorwürfe daraus zu wiederholen. Es scheint uns aber auch wichtig, darauf hinzuweisen, dass schon vor den Carracci die Hinneigung der bologneser Maler zu Correggios Kunstweise sich geltend gemacht hatte und dass die Vorliebe für seine Formen schon bei der Gründung ihrer grossen Schule ganz klar und deutlich hervorgetreten war.

[1] A. a. O., IV, 118.

Allerdings haben Biagio Pupini dalle Lame, Girolamo Marchesi, Innocenzo da Imola, Bagnacavallo und einige wenige Andere, nachdem sie kaum dem Einflusse Francias sich entzogen hatten, sich ganz der Nachahmung der Formen Raffaels hingegeben; aber schon ihre unmittelbaren Nachfolger haben sich dem Studium Correggios zugewandt. Orazio Sammachini, Lorenzo Sabbattini, Procaccini, Passarotti, Nicolò dell'Abate, ja man kann sagen, alle Bolognesen und Modenesen,



Madonna und Kind mit Heiligen. Von Pasarotti.

die um die Mitte dieses Jahrhunderts blühten, gaben sich dem Zauber des Kolorits und der Zeichnung Correggios hin. Wir kennen Werke von ihnen, die nicht als eine blosse Nachahmung, sondern als ein vollständiges Plagiat zu bezeichnen sind. Im Martyrium der h. Petrus und Paulus von Nicolò Abate (jetzt in Dresden) zeigt die Glorie eine Anlehnung an Pordenones Gemälde in Cortemaggiore, die Mittelgruppe mit dem Henker, der im Begriffe steht, den h. Paulus zu tödten, ist aber vollständig Correggios Gemälde mit dem h. Placidus entnommen.

Bartolomeo Passarotti war jedoch unter Allen derjenige, der in der Weichheit der Typen und der Farbe sich ihm am meisten näherte.

In der Gallerie von Bologna befindet sich ein Jugendbildchen von ihm mit der Madonna, dem Kinde und verschiedenen Heiligen, die im Schatten eines Gebüsches vertheilt sind und in dem correggeske Töne, Typen und Motive bemerkbar sind, ebenso wie in seinem grossen Altargemälde in S. Giacomo in Bologna, wo die Gestalten der Jungfrau, Christi und Johannes des Täufers dem Bilde mit dem h. Georg entlehnt sind.

Der Thätigkeit dieser ersten Nachahmer ist keine grosse Bedeutung beigelegt worden, weil sie gesammelt, ohne Geräusch und individuell arbeiteten. Die Carracci indessen, die das Studium der Correggioschen Werke zu einer Methode erhoben, ihn kopirten und von ihren Schülern kopiren liessen, in ihrer Akademie und in ihren Schriften seinen „reinen und erhabenen Styl" priesen, zu seinen Gunsten tausend Diskussionen mit den Fürsprechern der toskanischen Schule führten, haben so seinen Ruhm und den Kultus seiner Werke verbreitet und populär gemacht, der vorher mit gleicher Wärme im Geiste Weniger genährt worden war.

In ihnen kommt also jene Richtung nach den Kunstformen Correggios hin, die schon seit einigen Jahrzehnten, gewissermassen durch eine geschichtliche Nothwendigkeit, immer stärker sich geltend gemacht hatte, in ganz entschiedener Weise zum Ausdruck. Was thaten denn eigentlich die Carracci, als sie so dem Beispiel einiger ihrer Vorgänger folgten? Sie gingen über die zersetzten Formeln der Michelangiolisten hinweg, versuchten sie also zu beseitigen, indem sie wieder an dem Ausgangspunkte der Michelangiolisten selber, im besonderen bei Correggio und Tizian einzusetzen strebten. Sie bewiesen in der That grossen Scharfblick, indem sie nach Kunstformen suchten, die dem Geschmacke der Zeit entsprachen, aber noch nicht durch den Gebrauch und Missbrauch abgenutzt waren; denn wir müssen annehmen, dass, wenn beispielsweise jene Nachahmer anstatt der Michelangeloschen Formen die Correggioschen oder Tizianschen wiederholt und nach und nach abgeschwächt hätten, schliesslich die Rückkehr zu Michelangelesken Formen als eine Wiederbelebung der Kunst erschienen wäre.

Dass diese Nothwendigkeit damals wirklich empfunden wurde,

wird, glauben wir, durch die Thatsache bewiesen, dass selbst in Toscana, das seiner Kunstweise so feindlich gegenüberstand, einige Künstler sich unserem Meister zuwandten und gleichsam eine „Transfusion des Blutes" in die Adern ihrer Kunst von ihm erflehten. Lodovico Cardi da Cigoli, Gregorio Pagani und Cristoforo Allori wurden ihren Meistern untreu und suchten Correggio etwas von seinem Helldunkel, seiner Grazie und seiner Leuchtkraft abzulernen.

Es wäre nutzlos und würde zu viel Zeit und Raum beanspruchen, wollten wir die Zeugnisse über Correggios Ruhm vom Jahre 1580 an bis heute sammeln. Die Bewunderung hatte sich in Enthusiasmus verwandelt. Die Künstler betrachteten seine Werke wie ihr Evangelium, die Sammler kamen von allen Seiten, um seine Werke um jeden Preis zu erstehen, plünderten die Altäre mit Gewalt oder wogen seine Bilder mit Gold auf. Die Schriftsteller ergehen sich mit besonderer Befriedigung in hyperbolischen Phrasen über ihn.

Meyer wendet dagegen ein, dass auch damals das Studium seiner Werke nur praktisch und technisch war, und sich niemand um seine Verhältnisse und Schicksale gekümmert habe.

Aber welche Bedeutung konnte die Kenntniss der Lebensgeschichte des Malers für die besitzen, die sich, vielleicht auch von den Angaben Vasaris befriedigt, der unmittelbaren Bewunderung seiner Werke hingaben? Oder kann es für uns von Wichtigkeit sein, dass Lomazzo in der armseligen rhetorischen Phantasie seines „tempio della pittura" zu den Künstlern, die die sieben Säulen jenes Tempels bilden, unsern Correggio nicht rechnet? Hat er ihn nicht selber als unübertroffen im Kolorit und im Licht, als übermenschlichen Maler gepriesen und ihn wegen seiner Kenntniss der Regeln der Proportion der Körper würdig genannt, den Antiken an die Seite gestellt zu werden?

Im Jahre 1580 brach Annibale, der noch an die Legende von Correggios Armuth glaubte, in die Worte aus: „Ich möchte wahnsinnig werden und weine innerlich, wenn ich nur an das Unglück des armen Antonio denke, dass ein so grosser Mensch, wenn man überhaupt Mensch sagen kann und nicht vielmehr fleischgewordener Engel, sich hierher in ein Land verlieren musste, wo er

nicht erkannt und bis in den Himmel erhoben wurde und wo er unglücklich sterben musste!"[1]

Frate Giovanni Malazappi nennt ihn im selben Jahre „den ausgezeichnetsten Maler Antonio da Correggio, hochberühmt unter allen den andern Künstlern Italiens;"[2] Borghini erklärte ihn für „ganz hervorragend, ausgezeichnet und wunderbar."[3]

Armenini,[4] Alessandro Tassoni,[5] Gian Battista Leoni,[6] kurz alle Schriftsteller und Gelehrten nannten ihn einen der glorreichsten Helden der Malerei.

Von nun an wurden sein Ruhm und seine Verdienste nicht mehr bestritten. Wir verzichten daher darauf, andere Zeugnisse aus Werken des 17. und 18. Jahrhunderts anzuführen. Die Künstler strömten nach Parma, um seine Kuppeln zu sehen. Sein Einfluss begann sich über halb Europa zu verbreiten. Meyer sagt, dass die Einwirkung seiner Kunstweise sich nicht nur in Italien, sondern auch in Tyrol sowie in Mittel- und Süddeutschland in religiösen Bildern wie in den Dekorationen bemerkbar macht, und dass seine lachenden Kindergestalten die französischen und deutschen Paläste verschönen.[7]

So haben im verflossenen Jahrhundert, wie auch in unserem jetzigen, die Reisenden, die über Italien schrieben, kaum je versäumt, Parma zu besuchen, zu dem einzigen Zwecke, die Werke Correggios zu sehen. Als Fürst Metternich 1817 dorthin kam, um die Erzherzogin Marie Louise von Oesterreich zu besuchen, bekümmerte er sich wenig um sie, um ihre Regierung, ihre Minister oder ihre Bitten für Napoleon, der auf Sankt Helena schmachtete. Von dieser seiner Nachlässigkeit oder Gleichgültigkeit geben uns seine Memoiren den Beweis. Die kaltsinnige Politik und die engherzige Berechnung der Convenienz haben hier dem Auge und dem Herzen das Wort lassen

[1] Bottari, I, 122.

[2] In dem schon angeführten *Croniche della Provincia di Bologna.*

[3] *Il Riposo* (Firenze, 1585) p. 374.

[4] De' veri precetti della pittura (Ravenna, 1587) p. 12.

[5] *Pensieri diversi* (Carpi, 1620), lib. X, cap. XIX.

[6] Bottari, V, 53.

[7] Correggio, 7.

müssen: „Diese Stadt ist die Wiege Correggios. Die Säle und Mauern sind mit seinen Meisterwerken bedeckt. Man kann sich nichts Bezauberndere s vorstellen als Alles, was er Jahrhunderten hinterlassen hat, die so unglücklich sind, ihm nicht nachahmen zu können aber wenigstens das Glück haben, ihn bewundern zu können!“ [1]

---

[1] *Mémoires, documents et écrits divers laissés par le* PRINCE DE METTERNICH. Tom. III (Paris, 1881) p. 50.



Kopf des todten Christus.
Von Mantegna. Mailand. Brera.

VERZEICHNISS

DER WERKE CORREGGIOS



Der Apostel Paulus mit Engeln

(STUDIE FÜR DIE KUPPEL VON SAN GIOVANNI EVANGELISTA, PARMA)

Sammlung A. von Beckerath, Berlin.

I

FRESKEN

1518.

1. Die Decke der Camera di S. Paolo in Parma. — Ueber dem Kamin *Diana*. — In der Wölbung sechzehn Ovale mit *Putten* und sechzehn Lünetten in Chiaroscuro: I. *Die Grazien;* II. *Adonis:* III. *Bonus eventus:* IV. *Die Erde:* V. *Die Strafe der Juno:* VI. *Makaria* oder *Felicitas;* VII. *Philosoph;* VIII. *Jupiter-Tempel;* IX. *Die Parzen;* X. *Ino Leucotea;* XI. *Providentia:* XII. *Satyr:* XIII. *Die Keuschheit;* XIV. *Die Jungfräulichkeit:* XV. *Das Glück;* XVI. *Minerva.*

1520—24.

2. Die Kuppel der Kirche S. Giovanni Evangelista in Parma. — In der Kuppelwölbung: *Der alte h. Johannes sieht inmitten der Apostel und Engel den Erlöser zum Himmel aufsteigen.* Fries von *Schmuckwerk mit den Symbolen der Evangelisten.* — Zwickel: 1. *Die hh. Lucas und Ambrosius:* 2. *Die hh. Marcus und Gregorius:* 3. *Die hh. Johannes und Augustinus;* 4. *Die hh. Matthäus und Hieronymus.* — Helldunkelmalereien der Bogenwölbungen: *Der h. Joseph, Moses. Elias, Daniel, Jonas, Samson, Abrahams Opfer. Kain und Abel.*

3. *Köpfe von Putten.* Zwei Fragmente des Fresko der Apsis in S. Giovanni Evangelista in Parma. Bei Mr. Mond in London.

4. *Die Krönung der Madonna.* Früher in der Apsis von S. Giovanni Evangelista in Parma, jetzt in der R. Biblioteca Palatina dort.

5. Fries des Hauptschiffes von S. Giovanni Evangelista. Nur die Zeichnung rührt von Correggio her, die Ausführung in Fresko von Francesco Maria Rondani, das vierte Feld rechts allein ist vielleicht von dem Meister selber ausgemalt.

1524.

6. *Der h. Johannes der Evangelist auf Pathmos.* Lünette über der kleinen Thür zur Linken im Querschiff von S. Giovanni Evangelista in Parma.

1524—28.

7. *Madonna della Scala.* Fresko, ursprünglich über der Porta S. Michele in Parma, jetzt in der Gallerie dort.

8. *Die Verkündigung.* Früher in der Kirche dell' Annunziata in Parma, jetzt in der Gallerie dort.

1524—30.

9. Die Kuppel des Domes von Parma. In der Wölbung: *Die Himmelfahrt Mariae inmitten von Engeln und Heiligen.* Balustrade: *Jünglinge, die Fackeln in Brand erhalten und Wohlgerüche in die Flammen streuen, während die Apostel die Himmelfahrt betrachten.* Zwickel: *Die vier Schutzheiligen von Parma* (die *hh. Hilarius, Bernardus, Johannes der Täufer* und *Thomas*) *umgeben von zahlreichen Engeln.* — *Sechs Putten* in Chiaroscuro an den Bogenwölbungen.

II

TAFEL-GEMÄLDE RELIGIÖSEN INHALTS

1512—14.

1. *Die Vermählung der h. Katharina* in Gegenwart des h. Franciscus von Assisi, des h. Dominicus und der h. Anna. — Im Besitz von Dr. Gustavo Frizzoni in Mailand. — Sehr kleines Gemälde.

2. *Madonna mit dem Kinde und musicirenden Engeln.* In der Gallerie der Uffizien in Florenz. — Sehr kleines Gemälde.

3. *Madonna der Bolognini.* — Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. — Im Museo Artistico Municipale von Mailand. — Kleines, von Leinwand auf Holz übertragenes Gemälde.

4. *Madonna der Malaspina.* — Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes, der h. Elisabeth und dem h. Joseph. — Im Museo Malaspina in Pavia. — Kleines Gemälde.

1513.

5. *Die Anbetung der Könige.* — Das Gemälde, das bisher im erzbischöflichen Palast in Mailand aufbewahrt wurde, ist vor kurzem in die Gallerie der Brera übertragen worden. — Es war bisher Scarsellino zugeschrieben, wurde aber von Giuseppe Bertini als Werk Correggios erkannt.

1513—14.

5a. *Die Geburt Christi.* Die Madonna, die das Christkind anbetet, die h. Elisabeth, der kleine Johannes, der h. Joseph, Engel und Hirten. — Im Besitz des Cav. Benigno Crespi in Mailand. — Kleines Gemälde.

6. *Madonna der Campori.* — Madonna mit dem Kinde. — Kleines Gemälde in der R. Galleria Estense in Modena.

7. *Madonna mit dem Kinde, dem kleinen h. Johannes und der h. Elisabeth.* — Kleines Gemälde in der Gallerie des Fürsten Leopold von Hohenzollern in Sigmaringen.

8. *Christi Abschied von seiner Mutter vor der Passion.* Jesus, die Jungfrau, die h. Maria Magdalena und der h. Johannes. — Im Besitz von Robert Benson in London. — Kleines Gemälde.

Die Anbetung der Könige

(MAILAND, BRERA).



1514.

9. *Die h. Martha.* Die hh. Martha, Maria Magdalena, Petrus und Leonhard. — Früher in S. Maria della Misericordia in Correggio, jetzt im Besitz des Lord Ashburton in London. Altargemälde.

1515.

10. *Madonna mit dem h. Franciscus*, früher in S. Francesco in Correggio, jetzt in der Kgl. Gallerie zu Dresden. Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, umgeben von den Heiligen Franciscus von Assisi, Antonius von Padua, Johannes dem Täufer, Katharina, Engeln und Putten. — Grosses Altargemälde.

11. *Madonna von Casalmaggiore?* Altargemälde im Städel'schen Kunstinstitut in Frankfurt am Main.

1515—17.

12. *Die Ruhe in Aegypten.* Madonna mit dem Kinde, dem h. Joseph und dem h. Franciscus von Assisi. — Altargemälde, früher in S. Francesco in Correggio, jetzt in der Gallerie der Uffizien zu Florenz.

13. *Die Zingarella* oder *Madonna del Coniglio* (Madonna mit dem Kaninchen). — Madonna mit dem Kinde und Engeln. — Kleines Gemälde im Museum zu Neapel.

14. *Madonna mit dem h. Jacobus.* — Madonna mit dem Kinde, dem h. Jacobus und dem h. Joseph. — Kleines Gemälde in der Gallerie von Hampton Court.

15. *Madonna mit dem Kinde* und dem kleinen Johannes. — Kleines Gemälde im Prado zu Madrid.

1519.

16. *Vermählung der h. Katharina.* Kleines Gemälde im Besitze des Cav. Paolo Fabrizi in Rom. Muthmassliche Wiederholung desselben im Besitz von Herrn Joseph Theodor Schall in Berlin.

1519—20.

17. *Madonna del Latte.* — Madonna mit dem Kinde und einem Engel. Kleines Gemälde in der Gallerie von Budapest.

18. *Madonna della Cesta.* — Madonna mit dem Kinde und dem h. Joseph. Kleines Gemälde in der National-Gallerie von London.

19. *Die Anbetung des Kindes.* Die Jungfrau, die das Kind anbetet. Gemälde in der Gallerie der Uffizien zu Florenz.

1520—24.

20. *Das Martyrium der hh. Placidus, Flavia, Eutychius und Victorinus.* Gemälde, früher in S. Giovanni Evangelista, jetzt in der Gallerie von Parma.

21. *Die Kreuzabnahme.* Der todte Christus, die Madonna, die Marien und Joseph von Arimathia. Gemälde, früher in S. Giovanni Evangelista, jetzt in der Gallerie von Parma.

22. *Ecce Homo,* mit der Jungfrau, der h. Maria Magdalena, Pilatus und einem Soldaten. Gemälde in der National-Gallerie von London.

23. *Christus auf dem Oelberge.* In der Ferne drei schlafende Apostel und die Soldaten, die sich nähern, um ihn gefangen zu nehmen. Kleines Gemälde in Apsley House.

1524—26.

24. *Noli me tangere.* Die h. Maria Magdalena vor Christus knieend. Gemälde in der Gallerie des Prado zu Madrid.

1522.

25. *Vermählung der h. Katharina.* Madonna mit dem Kinde, die h. Katharina, der h. Sebastian und im Hintergrunde in kleinen Figuren das Martyrium der h. Katharina und des h. Sebastian. Gemälde im Louvre zu Paris.

1525—26.

26. *Madonna mit dem h. Sebastian.* Madonna mit dem Kinde, die hh. Sebastian, Geminian, Rochus und Engel. Früher auf dem Altare der Bruderschaft von S. Sebastiano in Modena, jetzt in der Kgl. Gallerie zu Dresden.

1526—28.

27. *Die lesende h. Margarethe.* Kleines Gemälde in der Gallerie von Hampton Court.

1527—28.

28. *Madonna mit dem h. Hieronymus.* Madonna mit dem Kinde, die hh. Hieronymus, Maria Magdalena, der kleine Johannes und ein Engel. Altargemälde, früher in S. Antonio in Parma, jetzt in der Gallerie dort.

1529—30.

29. *Madonna della Scodella* oder *Ruhe in Aegypten.* Madonna mit dem Kinde, dem h. Joseph und Engeln. Altargemälde, früher in der Kirche des heiligen Grabes in Parma, jetzt in der Gallerie dort.

30. *Die Nacht* oder *die Geburt Christi.* Madonna mit dem Kinde, dem h. Joseph, Engeln und Hirten. Altargemälde, früher in S. Prospero in Reggio d'Emilia, jetzt in der Kgl. Gallerie zu Dresden.

1530—31.

31. *Madonna mit dem h. Georg.* Madonna mit dem Kinde, die hh. Petrus Martyr, Georg, Geminian, Johannes der Täufer und Putten. Altargemälde, früher im Oratorium von S. Pietro Martire in Modena, jetzt in der Kgl. Gallerie zu Dresden.

III

GEMÄLDE MYTHOLOGISCHEN UND ALLEGORISCHEN INHALTS

1512—14.

1. *Musicirender Hirt.* In der Pinakothek zu München. Sehr kleines Gemälde.

1521—22.

2. *Die Schule Amors.* — Venus, Merkur und Amor. In der National-Gallerie zu London.

3. *Antiope.* Antiope, Cupido und der in einen Satyr verwandelte Jupiter. Im Louvre zu Paris.

1530—33.

4. *Danae.* Danae, Cupido und zwei Amoretten. In der Gallerie Borghese in Rom.

5. *Leda.* Leda, der Schwan, Nymphen und andere Schwäne, Liebesgötter, Putten und Mägde. In der Kgl. Gemälde-Gallerie zu Berlin.

6. *Io.* Die Nymphe Io und der in eine Wolke verwandelte Jupiter. Im k. k. Kunsthistorischen Museum zu Wien.

7. *Das Laster.* Allegorie. Temperagemälde im Louvre zu Paris.

8. *Die Tugend.* Allegorie. Temperagemälde im Louvre zu Paris.

IV

VERLORENE ODER VERSCHOLLENE WERKE

1516—17.

1. *Herodias.* Der Henker bietet der Tochter des Herodes das Haupt Johannes des Täufers dar.

1517.

2. *„L'umanità di Cristo.“* Triptychon mit dem Erlöser auf dem Regenbogen in der Mitte, dem h. Johannes dem Täufer zur Linken und dem h. Bartholomäus zur Rechten. Früher im Oratorium della Misericordia in Correggio.

3. *Der bei der Gefangennahme Christi fliehende Jüngling.* Früher in der Gallerie Barberini in Rom.

4. *Die h. Maria Magdalena.* für Giovanni Guidotti di Roncopò, Erzbischof von Albinea, gemalt.

5. *Madonna von Albinea.* — Madonna mit dem Kinde zwischen der h. Maria Magdalena und der h. Lucia. Früher in der Parochialkirche von Albinea bei Reggio.

1523—24.

6. Fresken der Apsis von S. Giovanni Evangelista in Parma, zerstört beim Abbruche des Chors im Jahre 1587. Es sind nur die unter den Nummern 3 und 4 der *Fresken* erwähnten Fragmente erhalten geblieben.

1528.

7. *Die h. Maria Magdalena in einer Grotte mit erhobenen, gefalteten Händen.* In einem Briefe von Veronica Gambara an Isabella von Este erwähnt.

1533.

8. *Jupiters Liebschaften.* Die Zeichnungen wurden für Herzog Federico Gonzaga von Mantua angefertigt.

V

ZEICHNUNGEN

1. *Vermählung der h. Katharina.* In der königlichen Bibliothek zu Turin.

2. *Madonna del Latte.* — Madonna, die h. Anna, Jesus und Johannes, der h. Joseph. — Skizze in der Albertina in Wien.

3. *Apostel mit einem Putto.* Studie für die Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma. Im Louvre zu Paris.

4. *Gruppe von drei Aposteln und Putten.* Studie für die Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma. — In der Albertina in Wien.

5. *Apostel (der h. Paulus) und Putten.* Studie für die Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma. Im Besitz des Herrn A. von Beckerath in Berlin.

6 und 7. *Adler und Engel.* — *Löwe und Engel.* — Symbole der Evangelisten Johannes, Matthäus und Markus. Zwei kleine Zeichnungen für die Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma. Im Louvre zu Paris.

8. *Die gekrönte Jungfrau.* Studie für die Apsis von S. Giovanni Evangelista in Parma. Im Louvre zu Paris.

9. *Martyrium des h. Placidus und der h. Flavia.* Studie im Louvre zu Paris.

10. *Madonna mit dem Kinde.* Studie für die *Madonna della Scala* in Parma. Im Museum zu Weimar.

11. *Madonna mit dem Kinde.* Studie für die *Madonna della Scala.* Im British Museum in London.

12—14. Drei Skizzen eines *Frieses mit Putten.* Im Louvre zu Paris.

15. *Der h. Johannes der Täufer und ein Engel.* Studie für einen Zwickel der Kuppel des Domes von Parma. Im Louvre zu Paris.

16. *Ein Apostel.* Studie für die Kuppel des Domes von Parma. In der Albertina in Wien.

17. *Die Himmelfahrt der Jungfrau mit zwei Engeln.* Studie für die Kuppel des Domes von Parma. Im Kgl. Kupferstichkabinet in Dresden.

18. *Adam, Abraham und Isaak.* Studie für die Kuppel des Domes von Parma. In der Königlichen Bibliothek von Windsor.

19. *Eva.* Studie für die Kuppel des Domes von Parma. Im British Museum in London.

20. *Drei Putten.* In der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth.

21. *Zwei einander umarmende Putten.* In der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth.

22. *Drei sitzende Putten.* In der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth.

23. *Die Anbetung der Hirten.* Studie für die *Nacht.* Im British Museum in London.

24. *Putto.* Studie für die Madonna mit dem h. Georg. In den Uffizien in Florenz.

25. *Die hh. Johannes, Rochus, Agathe und Antonius Abbas.* Zeichnung in den Uffizien in Florenz.

26. *Schlafende Frau.* Studie für die *Antiope.* In der Königlichen Bibliothek in Windsor.

27. *Nackte Frau und Putten.* Studie für das Gemälde der *Antiope.* Im Louvre zu Paris.

28. *Kopf des Merkur.* Studie für die *Schule Amors.* In den Uffizien in Florenz.

INDEX

INDEX